This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

Lit 1498.98

Harvard College Library

FROM THE BEQUEST OF

THOMAS WREN WARD,

La[illegible] Harvard College

[illegible].8, 1900.

Poetik.

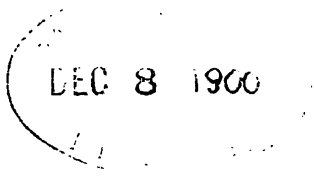
Naturlehre der Dichtung.

Von

Kurt Bruchmann.

Berlin.
Verlag von Wilhelm Hertz
(Besser'sche Buchhandlung).
1898.

~~VII. 3906~~
Lit 1498.98



Ward fund

Inhalt.

Vorbemerkung 1. Religion, Philoſophie und Poeſie im Verhältnis zur Erfahrung 1—5. Poetik und Entwicklungsgeſchichte 5—8.

Erſter Teil. Urſprung und Weſen der Poeſie 8—68

A. **Die Antriebe** 8—24

a. Poeſie als species von Sprache und Kunſt 8

b. Poeſie als Geſang; deſſen Verbindung mit Arbeit, Tanz und andern Gelegenheiten 9—23. Vergnügen am Rytmus 23

B. **Allgemeine Form der Poeſie**: Rytmus und Reim 24—50

a. Der Rytmus 24—39

1. Tanz mit Takt und Vortrag alter Poeſie bei Völkern von niederer und höherer Bildung 24—29
2. Eindruck dieſer Thatſachen 29—31
3. Entwicklung des Rytmus und Arten rytmiſcher Formung (Indokelten' Semiten) 31—39

b. Der Reim 40—48

1. bei verſchiedenen Völkern 40 beſonders Griechen 41 Römern 42 Deutſchen 44
2. Wirkung des Reims und des Rytmus 45—47
3. Name des Reims 47—48

c. Verteilung von Rytmus und Reim 48—50

C. **Was iſt Poeſie?** Poeſie als Mitteilung und Nachahmung 51 Definitionen 52—55

D. **Urſprung betrachtet nach der Beteiligung von Männern und Frauen** 56—68

a. Frauen in der Lyrik 58—64

b. Frauen in der Epik 64—65

c. Frauen in der Dramatik 65—68

Zweiter Teil. Die poetiſchen Gattungen und ihre Entwicklung 68—372

A. **Allgemeiner Charakter der poetiſchen Gattungen, ſoweit er in der Sprache hervortritt: Die Steigerung**

a. wodurch entſteht Steigerung? 68—70

b. wie äußert sie sich im Einzelnen? 70—94: Altertümliches 70. Lautliche Steigerung 71. Kenningar u. A. 72. Wortwiederholung 72. Refrain 74. Metapher 75. Formelhaftes 76. Schema der Hyperbel 78; in Beispielen ausgeprägt 79—94

c. Steigerung und Realismus 94—95

B. **Die poetischen Gattungen selbst**; ihre Namen 95—98. Didaktik 98—99. Volks- und Kunstpoesie 99—103

a. Die Lyrik 103—122

1. ihr Name 103
2. ihr Inhalt 105—107
3. ihre Entwicklung 108. Gegensatz zwischen antiker und moderner 110. Anknüpfung an die Natur 113—117; religiöse Lyrik 117; sonstige Stellung im und zum Leben 119. Literarische Einzelheiten 120

b. Das Epos 122—206

1. Name 122
2. Inhalt nach literarischen Thatsachen: Inder 123, Perser 125, Griechen 127, Byzantiner 133, Römer 134, Italiener 136, Portugiesen 137, Spanier 138, Franzosen 139, Kelten 144, Engländer 146, Amerikaner 150, Skandinavier 150, Deutsche 151, Russen und Polen 155, Ungarn 160, Esten 162, Tataren 164, Bulgaren 168, Serben 168, Armenier 170, Semiten 170, die persischen Makamen 171, Chinesen 172, einige andere Völker und Ägypter 172
3. Gesamt-Anschauung vom Epos 173—199. Allgemeine Züge 174. Inhalt der sogen. Volksepen 176. Verhältnis zur Wirklichkeit 177. Phantastik im Volks- und Kunstepos 177—188. Typik 188. Epochen der Volksepik 190—195. Stoffe der Kunstepik 195; ihre Epochen 196—199
4. Das Märchen 199
5. Die epische Behandlung der Tierfabel 200—202
6. Der Roman 202—205. Namen für epische Gedichte 205

c. Die Dramatik 206—372

1. Name, äußere und innere Form 206—207
2. Vorstufen und niedere Entwicklung 208—212. Drama und Nachahmung 213
3. Inhalt nach literarischen Thatsachen 214—317: Ollanta 214, Chinesen 214—219, Inder 219—222, Perser 222—225, Griechen 226—245, Römer 245—252; Gemeinsame Anfänge des abendländischen Dramas 252—256; Totentanz 256, Italiener 257—265, Spanier 265—275, Portugiesen 275—276, Basken 277, Franzosen 277—285, Engländer 286—298, Skandinavier 298—301, Niederländer 302—303, Deutsche 303—314, Russen und Polen 314—316, Ungarn 316—317

4. Gesamt-Anschauung vom Drama 318—372

α. Allgemeine Fragen 318—333: die dramatische und sonstige Darstellung des Menschen 318—321, Befriedigung des Willens und Intellekts 321—324, Aussprechen der Empfindungen 324—327, in welcher sprachlichen Form? 327—329, Realismus 329—331, in andern Künsten 331—333

β. Die besonderen Arten des Dramas und seine Epochen 333—372

Das Trauerspiel 333—355; seine Motive 334, Vergnügen an tragischen Gegenständen 336, Mitleid 338, Wirkung des Trauerspiels 340, Poetische Gerechtigkeit 345, Kompensation des Weltlaufs 348, Tragisch 350

Das Lustspiel 355—365; sein Ursprung 355, worüber lachen wir? 356, Wirkung des Lustspiels 357, Zufall 359, Realismus 361, Lustspiel und Trauerspiel 363

Das Schauspiel 365—366

Epochen des Dramas 366—372

Schluß. Poesie und Grammatik 372. Einreihung dieser Untersuchung in das Gesamtwissen 373; ist eine Vorstudie zur Frage von der Bedeutung des Idealismus 374.

Literarische Nachweisungen 375—382. Register I 383—394. Register II 395—406

Poetik.

Naturlehre der Dichtung.

Von

Kurt Bruchmann.

Berlin.
Verlag von Wilhelm Hertz
(Besser'sche Buchhandlung).
1898.

~~VIII.3906~~
Lit 1498.98

DEC 8 1900

Ward fund

Inhalt.

Vorbemerkung 1. Religion, Philoſophie und Poeſie im Verhältnis zur Erfahrung 1—5. Poetik und Entwicklungsgeſchichte 5—8.

Erſter Teil. Urſprung und Weſen der Poeſie 8—68

A. **Die Antriebe** 8—24

a. Poeſie als species von Sprache und Kunſt 8

b. Poeſie als Geſang; deſſen Verbindung mit Arbeit, Tanz und andern Gelegenheiten 9—23. Vergnügen am Rytmus 23

B. **Allgemeine Form der Poeſie**: Rytmus und Reim 24—50

a. Der Rytmus 24—39

1. Tanz mit Takt und Vortrag alter Poeſie bei Völkern von niederer und höherer Bildung 24—29
2. Eindruck dieſer Thatſachen 29—31
3. Entwicklung des Rytmus und Arten rytmiſcher Formung (Indokelten' Semiten) 31—39

b. Der Reim 40—48

1. bei verſchiedenen Völkern 40 beſonders Griechen 41 Römern 42 Deutſchen 44
2. Wirkung des Reims und des Rytmus 45—47
3. Name des Reims 47—48

c. Verteilung von Rytmus und Reim 48—50

C. **Was iſt Poeſie?** Poeſie als Mitteilung und Nachahmung 51 Definitionen 52—55

D. **Urſprung betrachtet nach der Beteiligung von Männern und Frauen** 56—68

a. Frauen in der Lyrik 58—64

b. Frauen in der Epik 64—65

c. Frauen in der Dramatik 65—68

Zweiter Teil. Die poetiſchen Gattungen und ihre Entwicklung 68—372

A. **Allgemeiner Charakter der poetiſchen Gattungen, ſoweit er in der Sprache hervortritt: Die Steigerung**

a. wodurch entſteht Steigerung? 68—70

b. wie äußert ſie ſich im Einzelnen? 70—94: Altertümliches 70. Lautliche Steigerung 71. Kenningar u. A. 72. Wortwiederholung 72. Refrain 74. Metapher 75. Formelhaftes 76. Schema der Hyperbel 78; in Beiſpielen ausgeprägt 79—94

c. Steigerung und Realismus 94—95

B. **Die poetiſchen Gattungen ſelbſt**; ihre Namen 95—98. Didaktik 98—99. Volks- und Kunſtpoeſie 99—103

a. Die Lyrik 103—122

1. ihr Name 103
2. ihr Inhalt 105—107
3. ihre Entwicklung 108. Gegenſatz zwiſchen antiker und moderner 110. Anknüpfung an die Natur 113—117; religiöſe Lyrik 117; ſonſtige Stellung im und zum Leben 119. Literariſche Einzelheiten 120

b. Das Epos 122—206

1. Name 122
2. Inhalt nach literariſchen Thatſachen: Inder 123, Perſer 125, Griechen 127, Byzantiner 133, Römer 134, Italiener 136, Portugieſen 137, Spanier 138, Franzoſen 139, Kelten 144, Engländer 146, Amerikaner 150, Skandinavier 150, Deutſche 151, Ruſſen und Polen 155, Ungarn 160, Eſten 162, Tataren 164, Bulgaren 168, Serben 168, Armenier 170, Semiten 170, die perſiſchen Makamen 171, Chineſen 172, einige andere Völker und Ägypter 172
3. Geſamt-Anſchauung vom Epos 173—199. Allgemeine Züge 174. Inhalt der ſogen. Volksepen 176. Verhältnis zur Wirklichkeit 177. Phantaſtik im Volks- und Kunſtepos 177—188. Typik 188. Epochen der Volksepik 190—195. Stoffe der Kunſtepik 195; ihre Epochen 196—199
4. Das Märchen 199
5. Die epiſche Behandlung der Tierfabel 200—202
6. Der Roman 202—205. Namen für epiſche Gedichte 205

c. Die Dramatik 206—372

1. Name, äußere und innere Form 206—207
2. Vorſtufen und niedere Entwicklung 208—212. Drama und Nachahmung 213
3. Inhalt nach literariſchen Thatſachen 214—317: Ollanta 214, Chineſen 214—219, Inder 219—222, Perſer 222—225, Griechen 226—245, Römer 245—252; Gemeinſame Anfänge des abendländiſchen Dramas 252—256; Totentanz 256, Italiener 257—265, Spanier 265—275, Portugieſen 275—276, Basken 277, Franzoſen 277—285, Engländer 286—298, Skandinavier 298—301, Niederländer 302—303, Deutſche 303—314, Ruſſen und Polen 314—316, Ungarn 316—317

4. Gesamt-Anschauung vom Drama 318—372

α. Allgemeine Fragen 318—333: die dramatische und sonstige Darstellung des Menschen 318—321, Befriedigung des Willens und Intellekts 321—324, Aussprechen der Empfindungen 324—327, in welcher sprachlichen Form? 327—329, Realismus 329—331, in andern Künsten 331—333

β. Die besonderen Arten des Dramas und seine Epochen 333—372

Das Trauerspiel 333—355; seine Motive 334, Vergnügen an tragischen Gegenständen 336, Mitleid 338, Wirkung des Trauerspiels 340, Poetische Gerechtigkeit 345, Kompensation des Weltlaufs 348, Tragisch 350

Das Lustspiel 355—365; sein Ursprung 355, worüber lachen wir? 356, Wirkung des Lustspiels 357, Zufall 359, Realismus 361, Lustspiel und Trauerspiel 363

Das Schauspiel 365—366

Epochen des Dramas 366—372

Schluß. Poesie und Grammatik 372. Einreihung dieser Untersuchung in das Gesamtwissen 378; ist eine Vorstudie zur Frage von der Bedeutung des Idealismus 374.

Literarische Nachweisungen 375—382. Register I 383—394. Register II 395—406

Naturlehre der Dichtung ist nur möglich auf entwicklungsgeschichtlicher Grundlage. Eine Poetik auf entwicklungsgeschichtlicher Grundlage setzt voraus: 1. Kenntnis von den hauptsächlichsten poetischen Erzeugnissen der Völker, 2. die Einsicht, wie jene Erzeugnisse entstanden sind. Dazu gehörte der Nachweis, wie jemals ein Volk auf ein anderes oder mehrere durch mündlich überlieferte Poesie oder durch literarische Vorbilder eingewirkt hat. Erst dann wären die Thatsachen vollständig, um daraus eine Theorie, eine Naturlehre der Dichtung, abzuleiten. Diese Kenntnisse müssen aber nach Lage der Überlieferung immer lückenhaft bleiben und sind außerdem vom Einzelnen nicht in vollem Umfange anzueignen. Entweder müssen wir also auf die Lösung der Aufgabe verzichten, oder sie ist von Mehreren zu bearbeiten. Dieses letzte ist freilich selbstverständlich, wie wir ja auch tausend Arbeiten über allerlei Teile der Poetik besitzen. Auf diesem Gebiete wird sich Jeder nach Ergänzung durch Andere umsehen. Läßt sich ja doch auch zu hundert Büchern und Citaten allemal mindestens eins hinzufügen, ob man dabei den fürchterlichen Grabsinn des Cid oder die zentnerschweren Augenbrauen der attischen Komödie nachahmt. Wichtiger wäre die Verbesserung der Einsicht. Dazu kann sich manche Gelegenheit bieten. Denn da der vorliegende Versuch auf ziemlich breiter anthropologischer und literarhistorischer Grundlage ruht, so wendet er sich naturgemäß an Alle, die sich für poetische Literatur und Sprache interessiren, an Anthropologen und Historiker. Hoffendlich ist wenigstens bei den hier angeführten Thatsachen ein Irrtum nicht untergelaufen. Wie Thatsachen zu deuten sind, bleibt ja so oft Ansichtssache.

Auch die Poetik, eine so alte Wissenschaft, beginnt mit der Behauptung, daß die dichterischen Werke nicht sowohl selbstverständlich, als vielmehr erstaunlich sind. Die poetische Literatur giebt uns Rätsel auf, wie die Mythologie, der Kultus, die Sittengeschichte. Daß lustige Menschen jauchzen oder sogar einen Freudensprung thun, daß

sie im Frühling sagen, wie herrlich blühen die Bäume und Blumen, scheint uns natürlich, wie jede andere lebhafte Äußerung in Folge eines unmittelbaren Anlasses. Wunderlich ist es dagegen, wenn im tiefen Winter der Dichter einsam am Ofen ein Frühlingslied dichtet, das weder einem unmittelbaren Anlaß entspringt, noch zu unmittelbarem Genuß bestimmt ist, wenn der Genuß nicht darin liegt, daß der Dichter seine Phantasie befriedigt. Wir wundern uns ferner nicht, daß die Menschen gern davon reden, was ihnen Freude oder Kummer macht, wenn sie sich dabei ihrer gewöhnlichen Sprache bedienen. Dagegen bleibt es erst zu begreifen, wenn ihre Sprache rytmisch wird. Drittens ist es nicht selbstverständlich, daß der Dichter von seiner Erfahrung und seinen Gemütsantrieben abgeht und wie aus fremder Seele dichtet, wenn er z. B. ein Frauen-Liebeslied macht. Ist dies noch Phantasie zu nennen, so heben sich viertens von Dichtungen, welche wirkliche oder mögliche Ereignisse darstellen, phantastische Dichtungen ab, welche über die Erfahrung hinausgehen, oder transcendent sind. Wollten wir nach dem Sprachgebrauch urteilen, so wäre grade diese transcendente Thätigkeit der Phantasie für den Dichter charakteristisch. Denn etwas Erdichtetes bedeutet den Gegensatz zum Thatsächlichen wenigstens insofern, als es keine Wiedergabe des Thatsächlichen ist. Wir werden also mindestens zu achten haben auf den Anlaß zur Dichtung, ihre Form, das Verhältnis der eigenen zur fremden Erfahrung, die Wirksamkeit der Phantasie bis zur Phantastik.

Bevor wir die entwicklungsgeschichtlichen Thatsachen befragen, werfen wir einen kurzen Blick auf die jetzige Stellung der Poesie oder ihre Reifeepochen, um dann auf die stark davon verschiedenen Anfänge zurückzugehen.

In unserem geistigen Besitz sind, von den Einzelwissenschaften abgesehen, die höchsten Güter Religion, Philosophie und Poesie. Allen Dreien ist es, wenngleich nicht in demselben Grade und in derselben Art, gemeinsam, daß sie vielfach die Erfahrung überfliegen, oder transcendent, oder idealistisch sind. Die Religion ist die Transcendenz ersten Grades. Sie setzt wirkende Kräfte, die über Zeit und Raum hinausgehen. In ihrer reinsten Entwicklung setzt sie ein höchstes persönliches Wesen, dessen Macht den Lauf der Welt und das Schicksal der Menschen bestimmt. Es wird gefordert, an jene Macht zu glauben, wenn wir auch z. B. ihre Allgerechtigkeit oder Allgütigkeit nicht erweisen können. Aber die Religion ist, wie die Geschichte

lehrt, den Menschen unentbehrlich und ihre Sätze werden im Glauben festgehalten, während sie nicht bündig bewiesen werden können. Da alle höhern Religionen Weltdeutungen sind auf Grund der jeweilig erreichten Gesamtbildung und da diese wechselt, so ändert sich auch Inhalt und Stellung dieser Transcendenz im Leben.

Philosophie ist eine Transcendenz, welche, wie Lotze öfter sagt, auf dem Zutrauen der Vernunft zu sich selbst beruht. Denn wie sollten wir philosophiren, wenn wir nicht glaubten, die Wahrheit finden zu können? Philosophie will aber nicht sowohl Glaube, als Wissenschaft sein und gründet sich daher auf Schlüsse, die aus Thatsachen gezogen werden, oder denen Thatsachen zu Grunde liegen sollten. In ihrer vollendetsten Form will die Philosophie die Gesamtheit der Welt erklären nach Analogie solcher Erklärungen, die bereits sonst im Einzelnen für natürliche oder geistige Verhältnisse benutzt worden sind. Wenn nun z. B. Empedokles die Verbindung und Trennung der Dinge aus Liebe und Haß, Schopenhauer den Willen als das Wesen der Welt erklärt, so ist dies eine transcendente Philosophie, da sie psychologische Vorgänge in einem fremden Gebiet wiederfinden will. Aber die Philosophie soll uns, darin der Religion ähnlich, eine zusammenstimmende Ansicht von der Welt gewähren. Die Tröstungen, die sie uns etwa giebt, sind jedoch wesentlich Tröstungen des Gedankens und Wissens, nicht des Gefühls und Glaubens.

Die Poesie ist wesentlich Bethätigung des Gefühls und Freude an bloßer Darstellung. Gelegentlich, und nicht so selten, schreitet sie fort zur Darstellung einer nicht-realen Welt oder wenigstens einzelner Thatsachen, die nur in der Phantasie bestehen. Sie ist dann eine Transcendenz, welche, sinnlich gestaltend, eine Welt der Sehnsucht und des Glaubens in Anschauungen verwandelt. Poesie ist also durchaus nicht wissenschaftlich und durchaus nicht notwendig unrealistisch oder überirdisch, sondern, da sie es mit Gefühlen zu thun hat, wesentlich menschlich. Die Religion ist gläubig, die Philosophie begreifend und begründend, die Poesie den Menschen und die Natur darstellend.

Die Neigung zur Transcendenz zeigt sich auf allen drei Gebieten in der Bethätigung der Phantasie. In der Religion wird sie zur gläubigen Ahnung. In der Philosophie hat die wissenschaftliche Phantasie, indem sie versucht, Unbekanntes durch Bekanntes zu erklären, eine hypothetische Analogie zu liefern, um alle Teile der Er-

kenntnis wie durch ein gleichartig verästeltes Netzwerk zu umspannen und so zur Einheit zu befestigen. In der Religion haben wir eine Gedankenschöpfung, die gar nicht auf Reproduktion beruht, wenn nicht der Begriff der Persönlichkeit im höchsten Wesen reproduzirt wird. In der Philosophie haben wir eine Schöpfung, die nur reproduzirt, um die reproduzirten Thatsachen als Beweis für logische Einsicht zu verwerten. In der Kunst, besonders der Poesie, haben wir z. T. sehr viel Reproduktion, aber meist ohne lehrhaften Zweck. Vielmehr will die Kunst nur darstellen, um das Gefühl zu befriedigen. Damit ist nicht gesagt, daß sie desto besser ist, je gedankenloser sie ist.

Da der Poet und der Philosoph die starken Wurzeln ihrer Kraft in Thatsachen suchen müssen, wozu ja doch auch Fühlen und Denken der Menschen gehört, so sind sie gelegentlich näher verwandt, als man gewöhnlich denkt. Ein Philosoph nämlich zieht schließlich die ganze Welt in den Kreis seiner Betrachtung. Alle Wissenschaften sollen ihm ihre Ergebnisse liefern, damit er sie zu einer Gesamtanschauung von der Welt vereinigen kann. Philosophie ist Weltweisheit oder erstrebt sie. Auch der große Dichter, wie z. B. Goethe, giebt uns ein Gemälde der ganzen Welt. Im poetischen Mikrokosmus finden wir die bunten Schicksale der Menschen, ihre Gefühle und Thaten, Erlebnisse und Träume, sowie den wechselnden Reiz der Natur in Worten wieder. Dichter und Philosoph geben uns aber etwas Anderes, als bloße Wirklichkeit; sie stellen etwas Ideales dar. Der Philosoph giebt uns ein Weltgebäude aus Begriffen, der Dichter schildert die Welt in Bildern durch Worte. Dichter und Philosoph wollen wahr sein, sie verlangen, daß wir ihnen glauben, was nicht immer ganz leicht ist. Der Dichter jedoch will nur den schönen Schein oder die innere Wahrheit seines Werkes geglaubt wissen, mit unsrer Seele spielen; der Philosoph dagegen will uns ernstlich von der absoluten Wahrheit seiner Gedanken überzeugen.[1]) Der wahre Philosoph erscheint uns zuweilen wie ein Dichter und der wahre Dichter wie ein Philosoph. Wie denn im Kreislauf der menschlichen Gedanken sich oft das, was zuerst nur Phantasie schien, in Wissen verwandelt, oder all unser so beschwerliches Wissen oft nichts Besseres zu thun weiß, als sich

[1]) s. Schopenhauer W. a. W. II Kap. 37. Renan Philos. Dial. u. Fragm. Deutsch p. 221. 1877.

in die transcendente Phantasie zu flüchten. Aus Ahnung wird Wissen; Wissen flüchtet sich zuletzt oft wieder zur Ahnung.

Daß man zu den charakteristischen Kennzeichen der Poesie dies gerechnet hat, daß sie die Erfahrung zuweilen überfliegt, beweist die Figur der Poesie von Raffael. Die Frauengestalt hat Flügel. Auch das Flügelpferd ist ein Vehikel, mit dem sich der Dichter und wer ihm folgen kann über das Alltägliche erhebt. Wir verlassen dann das gewöhnliche Gebiet der Arbeit, um uns einer Art von Spiel hinzugeben. Können wir mit Schiller die Phantasie als Spieltrieb bezeichnen, so werden wir die Kunst und mit ihr die Poesie unter das Spiel rechnen und nicht erstaunt sein, gelegentlich auch die Philosophie dahin gerechnet zu finden, wie von Paulsen, Ethik p. 434 (1889), wenn es auch vom Sprachgebrauch abweicht.

Wir haben jetzt im Allgemeinen den Platz kennen gelernt, den die Poesie im Besitzstande des menschlichen Geistes einnimmt. Der Sinn ihres Wesens läßt sich aber erst aus ihren Erscheinungen erschließen. Wenn die theoretische Betrachtung der Poesie Poetik heißt, was wäre sie dann? Die Wissenschaft, welche das aufzählt und zu erklären sucht, was wir im Gegensatz zur alltäglichen Rede dichterisch nennen. Man sieht, daß diese Definition solange ungenügend bleibt, als wir den Unterschied zwischen Poesie und Prosa nicht angegeben haben. Aber es wäre möglich, daß sich überhaupt Poesie von Prosa nicht durch eine bündige Definition trennen läßt. Während in neuerer Zeit z. B. W. v. Humboldt im § 20 seiner Schrift „über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues" über jenen Unterschied gehandelt hat, unterschieden die Römer nur äußerlich von der sich wendenden, in der Schrift eine neue Zeile beginnenden metrischen Rede, die prosa = proversa oratio d. h. die ununterbrochen vorwärtsgewendete, nicht an die bestimmte Form der Dichtung gebundene Ausdrucksweise. Sind wir aber auch noch ohne Definition, so wäre es unbegründet, deswegen von Poetik überhaupt nicht reden zu wollen.

Denn auch sonst begegnet es uns, daß zwei Gebiete[1]) in einander übergehen, ohne sich wie durch eine Lombok-Furche reinlich trennen zu lassen. Wir haben wohl noch keine Definition von Pflanze und Tier, sondern außer beiden Pflanzentiere. Wir haben

[1]) Lotze, Logik 1874 p. 229 f. Vischer, Ästhetik IV p. 1457.

Kunſt, Handwerk und Kunſthandwerk; außer Poeſie und Proſa auch poetiſche Proſa und zuweilen recht proſaiſche Poeſie. Solche Zwiſchengebiete ſind dann von zwei Seiten her zu betrachten, während die eindeutigen Erſcheinungen nur einem Kreiſe angehören. Da nun die Sprache eine Funktion des Geiſtes iſt, freilich allemal an phyſiologiſche Vorgänge gebunden, und da uns die dichteriſchen Spracherſcheinungen als Ausnahme gelten, ſo wird zu ihrer Erklärung außer der Phyſiologie die Pſychologie in Anſpruch zu nehmen ſein. Dann wäre die Poetik die auf der vergleichenden Literaturgeſchichte beruhende pſychologiſche Wiſſenſchaft, die uns die poetiſchen Thatſachen aufzählen und erklären ſoll. Urſprung und Entwicklung werden wiederum auf Triebe und Bedürfniſſe des Menſchen zurückgehen. Wie im Ganzen die materiellen Erzeugniſſe aus menſchlichen Bedürfniſſen zu erklären ſind, ſo haben wir auch bei den geiſtigen Erzeugniſſen zu fragen, welchem Bedürfnis ſie entſprangen, welchem Zweck ſie dienen ſollten.

Wir wünſchen alſo zu erfahren, wie die Hauptformen der Poeſie und ihre charakteriſtiſchen Darſtellungsmittel entſtanden. An ſich wäre ja denkbar, daß es bloß Lyrik oder Epik giebt, daß man nie gereimt hätte, daß die Poeſie nie unrealiſtiſch geweſen wäre u. dgl. m.

Allerdings bleibt auch in der poetiſchen Entwicklungsgeſchichte, wie in jeder andern, ein dunkler Reſt: die urſprüngliche Keimkraft des Seienden. Wir wiſſen weder, wie Sein gemacht wird, noch können wir bis jetzt beweiſen, daß ſich aus dem etwa vorausgeſetzten Urnebel Pflanzen und Tiere, Vertebraten und Avertebraten, Elefanten und Kolibris, die Phantaſtik der Skelette und einfachſte Organismen entwickeln *mußten*. Auch auf geiſtigem Gebiet müſſen wir geſtehen, daß wir nicht bündig beweiſen können, wie der ganze Reichtum der poetiſchen Formen und Ausdrucksmittel entſtehen mußte. Die uns jetzt ſo teure Mechanik des geſchichtlichen Werdens iſt allerdings die Grundlage aller Erkenntnis, oft genug auch das Einzige, was wir erreichen, wenn wir es überhaupt erreichen. Aber das letzte Ziel unſeres Intereſſes kann erfahrungsgemäß damit nicht bezeichnet werden. Sondern das Rätſel der Wirklichkeit als einer vernünftigen Geſamtheit treibt oft zu einer idealiſtiſchen Spekulation.

Und eben darum, weil in aller Entwicklung jenes x, die urſprüngliche Keimkraft des Seienden, wirkſam iſt, bleibt das hiſtoriſche Verſtändnis immer nur ein annäherndes. Eine Wiſſenſchaft, meinte

Goethe, ist, wie jede menschliche Anstalt und Einrichtung, eine ungeheure Kontignation von Wahrem und Falschem, von Freiwilligem und Notwendigem, von Gesundem und Krankhaftem; Alles, was wir tagtäglich gewahr werden, dürfen wir am Ende doch nur als Symptome ansehen, die . . . auf ihre physiologischen und pathologischen Prinzipien zurückzuführen seien. Zwar scheinen uns manche historischen Darstellungen kaum je durch bessere Einsicht ersetzbar. Aber eine allgemeine Erscheinung bliebe immer noch rätselhaft. Daß grade Individuen von Bedeutung grade damals und grade so sein mußten, läßt sich nicht beweisen, während etwa die Beschränktheit und Rohheit der Menschen eines besonderen Beweises weniger bedürftig scheint. So ist es nicht möglich, die historische Notwendigkeit großer Dichter, Philosophen, Künstler zu beweisen. Hätten wir auch z. B. von Goethe noch viel mehr Lebensnachrichten, Briefe, Tagebücher und erhebende Papierabfälle, so bliebe doch immer, um seine Persönlichkeit und seine Werke zu erklären, außer seiner Zeit noch das x seines Genies der rätselhafte Bestandteil, der zur Erklärung hinzukommen muß. Bei anderen Erscheinungen der Weltliteratur sind wir glücklicher daran, weil wir von den Psalmendichtern, Propheten, Äschylus u. A. keine Tagebücher besitzen. Wir können sie ohne diese Beigaben genießen und verzichten bescheiden auf die Steigerung unseres Genusses durch jenes Beiwerk.

Geben wir diese bekannte Einschränkung unserer Erkenntnis bedeutender geschichtlicher Personen zu, so bleibt die allgemeine Frage bestehen, welchen Bedürfnissen die Poesie ihre Entstehung verdankt und wie sie sich entwickeln mußte. Wie sich biologisch Organe entwickeln und umbilden, so wird es auch im Geiste sein. Zuerst haben Worte oder Laute wahrscheinlich nur entweder Gefühle ausgedrückt oder eine in ihre Teile noch nicht geschiedene Anschauung. Später bezeichnen sie Vorstellungen, Ideen; oder sie kehren auf der Höhe des Sprachlebens in gewissem Sinne zum Ursprung zurück d. h. werden wieder bloßes Mittel, Gefühl zu bezeichnen. Ist es nicht erstaunlich, daß der Mensch Laute erzeugte, so blieb, wie W. v. Humboldt betonte, noch zu begreifen, wie diese Laute Verständigungsmittel wurden. So werden wir hier ebenfalls nicht bloß auf die erste Erzeugung von Poesie, sondern auch auf das Echo zu achten haben, das sie fand. Ob wir mit Hegel sagen, daß die List der Idee uns weiter treibt, oder mit Ed. v. Hartmann, daß es das Unbewußte ist, so ist doch dies der Eindruck der Entwicklung, daß unmittelbar er-

reichte Ziele uns auf neue Ziele hintreiben, von denen wir vorher nichts wußten. Aus unmittelbar erreichten Wirkungen kann eine unbegrenzte Neubildung von Beweggründen oder Zwecken entſtehen. Dieſe Beobachtung wird uns davor warnen, daß wir die Entwicklung der Poeſie zu einſeitig auf Überlegung, Methode und künſtliche Berechnung zurückführen.

Erſter Teil.

Urſprung und Weſen der Poeſie.

A. Die Antriebe zur Poeſie.

a. Poeſie als species von Sprache und Kunſt.

Sprache war wohl urſprünglich eine Befreiung des Geiſtes und wurde dann ein Organ, in dem wir die Welt in andrer Form beſitzen, als in der ſtummer Anſchauung. Poeſie, als eine Art der Sprache, wäre zunächſt alſo auch nur Befreiung des Geiſtes und giebt uns die Welt in andrer Form, als in der ſtummer Anſchauung. Alſo wiſſen wir nicht, wodurch ſich Poeſie von Sprache unterſcheidet. Wer aber etwa alle Sprache poetiſch oder metaphoriſch nennt, müßte darauf verzichten, die Poeſie durch eine Definition gegen die Sprache abzugrenzen. Poeſie als species von Kunſt würde ein Erzeugnis bedeuten, welches einen Überſchuß über das Unentbehrliche bildet und, wie andere Erzeugniſſe der Kunſt, bewirkt, daß wir für eine Weile die utilitariſche Betrachtung unterbrechen, die profanen Sorgen des Lebens vergeſſen, daß das Schopenhauerſche Ixionsrad des Willens ſtill ſteht. Da wir hiſtoriſch doch nicht ſagen können, wann und wo Poeſie und Kunſt zuerſt entſtanden ſind und wie ſie ausgeſehen haben, ſo iſt der Urſprung der Poeſie keine rein empiriſche Frage. Trotzdem werden wir ihr Weſen oder ihre Definition aus ihren Erſcheinungen zu gewinnen ſuchen. Aber wie ſich ein keimender Kirſchkern von einem blühenden Baum unterſcheidet, ſo können ſich wohl die Anfänge der Poeſie von einem Liede Goethes, von Schillers Gedankenlyrik, von einem Drama Shakeſpeares und Molières unterſcheiden.

b. Poesie als Gesang; dessen Verbindung mit Arbeit, Tanz und andern Gelegenheiten.

Vergangenheit und Gegenwart der Poesie nötigen fast durchweg zu der Anschauung, daß Poesie und Gesang ursprünglich eins waren und daß Poesie kaum anders als in Gemeinschaft entstand und genossen wurde: bei Arbeit, Tanz, ernster und heiterer Feier. Die Thätigkeiten primitiver Kultur sondern sich aber nicht so scharf von einander, wie meist bei uns in Spiel, körperliche und geistige Arbeit. Es ist wahrscheinlich, daß die Poesie, oder das, woraus sie sich entwickelt, nicht in einer ästhetischen Pause entspringt, sondern zunächst ungetrennt von körperlicher Thätigkeit; nicht als ideales Erzeugnis, sondern als physiologischer Reflex oder nützliches Mittel bei einer Thätigkeit. Die notwendigste Thätigkeit war aber die Arbeit; d. h. wir können uns die Menschen nicht denken ohne irgendwelche Arbeit. Das universellste Vergnügen, oder eine nicht als Arbeit empfundene Thätigkeit, war aber der Tanz. Ihn etwas ausführlicher nachzuweisen wird daher notwendig sein.

Daß viele Arbeiten ursprünglich, nicht erst im Eisenhammer des Grafen von Savern, rytmisch vollzogen wurden, wie z. T. noch heute, hat neuerdings K. Bücher in einer reichhaltigen und anregenden Schrift nachgewiesen. Die Neuseeländer vergnügten sich nach Tylor, indem sie durch Gesang das Geräusch einer Säge, das Klappern der Axt und andre Naturgeräusche nachahmten. Aus dem skandinavischen Norden wird uns von Lundell berichtet, daß man Säen und Schneiden des Hafers, Drehen der Mühle nachahmte, außerdem Geschrei der Tiere, Glockenklang, Geräusch der Wagen. Indianer sangen nach Bücher beim Rudern eine Kombination der Silben ah yah. Noch bescheidener waren die von Chamisso in Amerika beobachteten Sklaven. Beim Reisstampfen *ächzten* sie den Takt der Arbeit „auf eine eigentümliche Weise". Der Gesang der Feuerländer bestand nach Hyades aus *einem* Wort oder *einer* Silbe, die unendlich oft wiederholt wurde. Kalifornische Indianer sangen oder zischten nach Chamisso zum Tanz eine „Melodie" meist ohne Worte. Solche „Lieder" wären nach Vischers Ausdruck fast nichts als entwickelte Interjektionen. Eine höhere Stufe zeigen andre Gesänge. Javanische Seeleute rudern unter sich im Boot gewöhnlich zu einem Chor. Die Tschuktschen hörte Chamisso unter Gesang heranrudern. In Samoa singt und schreit man bei gemeinsamen Arbeiten. Man improvisirt,

reichte Ziele uns auf neue Ziele hintreiben, von denen wir vorher nichts wußten. Aus unmittelbar erreichten Wirkungen kann eine unbegrenzte Neubildung von Beweggründen oder Zwecken entſtehen. Dieſe Beobachtung wird uns davor warnen, daß wir die Entwicklung der Poeſie zu einſeitig auf Überlegung, Methode und künſtliche Berechnung zurückführen.

Erſter Teil.

Urſprung und Weſen der Poeſie.

A. Die Antriebe zur Poeſie.

a. Poeſie als species von Sprache und Kunſt.

Sprache war wohl urſprünglich eine Befreiung des Geiſtes und wurde dann ein Organ, in dem wir die Welt in andrer Form beſitzen, als in der ſtummer Anſchauung. Poeſie, als eine Art der Sprache, wäre zunächſt alſo auch nur Befreiung des Geiſtes und giebt uns die Welt in andrer Form, als in der ſtummer Anſchauung. Alſo wiſſen wir nicht, wodurch ſich Poeſie von Sprache unterſcheidet. Wer aber etwa alle Sprache poetiſch oder metaphoriſch nennt, müßte darauf verzichten, die Poeſie durch eine Definition gegen die Sprache abzugrenzen. Poeſie als species von Kunſt würde ein Erzeugnis bedeuten, welches einen Überſchuß über das Unentbehrliche bildet und, wie andere Erzeugniſſe der Kunſt, bewirkt, daß wir für eine Weile die utilitariſche Betrachtung unterbrechen, die profanen Sorgen des Lebens vergeſſen, daß das Schopenhauerſche Ixionsrad des Willens ſtill ſteht. Da wir hiſtoriſch doch nicht ſagen können, wann und wo Poeſie und Kunſt zuerſt entſtanden ſind und wie ſie ausgeſehen haben, ſo iſt der Urſprung der Poeſie keine rein empiriſche Frage. Trotzdem werden wir ihr Weſen oder ihre Definition aus ihren Erſcheinungen zu gewinnen ſuchen. Aber wie ſich ein keimender Kirſchkern von einem blühenden Baum unterſcheidet, ſo können ſich wohl die Anfänge der Poeſie von einem Liede Goethes, von Schillers Gedankenlyrik, von einem Drama Shakeſpeares und Molières unterſcheiden.

b. Poesie als Gesang; dessen Verbindung mit Arbeit, Tanz und andern Gelegenheiten.

Vergangenheit und Gegenwart der Poesie nötigen fast durchweg zu der Anschauung, daß Poesie und Gesang ursprünglich eins waren und daß Poesie kaum anders als in Gemeinschaft entstand und genossen wurde: bei Arbeit, Tanz, ernster und heiterer Feier. Die Thätigkeiten primitiver Kultur sondern sich aber nicht so scharf von einander, wie meist bei uns in Spiel, körperliche und geistige Arbeit. Es ist wahrscheinlich, daß die Poesie, oder das, woraus sie sich entwickelt, nicht in einer ästhetischen Pause entspringt, sondern zunächst ungetrennt von körperlicher Thätigkeit; nicht als ideales Erzeugnis, sondern als physiologischer Reflex oder nützliches Mittel bei einer Thätigkeit. Die notwendigste Thätigkeit war aber die Arbeit; d. h. wir können uns die Menschen nicht denken ohne irgendwelche Arbeit. Das universellste Vergnügen, oder eine nicht als Arbeit empfundene Thätigkeit, war aber der Tanz. Ihn etwas ausführlicher nachzuweisen wird daher notwendig sein.

Daß viele Arbeiten ursprünglich, nicht erst im Eisenhammer des Grafen von Savern, rytmisch vollzogen wurden, wie z. T. noch heute, hat neuerdings K. Bücher in einer reichhaltigen und anregenden Schrift nachgewiesen. Die Neuseeländer vergnügten sich nach Tylor, indem sie durch Gesang das Geräusch einer Säge, das Klappern der Axt und andre Naturgeräusche nachahmten. Aus dem skandinavischen Norden wird uns von Lundell berichtet, daß man Säen und Schneiden des Hafers, Drehen der Mühle nachahmte, außerdem Geschrei der Tiere, Glockenklang, Geräusch der Wagen. Indianer sangen nach Bücher beim Rudern eine Kombination der Silben ah yah. Noch bescheidener waren die von Chamisso in Amerika beobachteten Sklaven. Beim Reisstampfen *ächzten* sie den Takt der Arbeit „auf eine eigentümliche Weise". Der Gesang der Feuerländer bestand nach Hyades aus *einem* Wort oder *einer* Silbe, die unendlich oft wiederholt wurde. Kalifornische Indianer sangen oder zischten nach Chamisso zum Tanz eine „Melodie" meist ohne Worte. Solche „Lieder" wären nach Vischers Ausdruck fast nichts als entwickelte Interjektionen. Eine höhere Stufe zeigen andre Gesänge. Javanische Seeleute rudern unter sich im Boot gewöhnlich zu einem Chor. Die Tschuktschen hörte Chamisso unter Gesang heranrudern. In Samoa singt und schreit man bei gemeinsamen Arbeiten. Man improvisirt,

und ein Samoaner kann nach Turner kaum ſein Ruder ins Waſſer ſchlagen, ohne einen Geſang zu erheben. Auch in Neuſeeland liebt man nach Thomſon bei gemeinſamer Arbeit den Geſang „producing regularity and cheerfulness“. Die Tahitier haben Geſänge, beſtimmt, die Leute anzufeuern, wenn ſie ein Kanu ins Waſſer ziehen. Ihre Geſänge paſſen für jeden Kreis der Geſellſchaft, für jede Periode des Lebens, für Fiſcher, Kanubauer, Baumfäller. Die Tonganer ſingen beim Rudern, die Kähne halten den Takt des Geſanges. Die Ägypter ſangen nach Erman in alter Zeit den Widdern, welche die Saat einſtampften. Auch beim Dreſchen halfen die gefälligen Muſen: dreſcht für euch, dreſcht für euch, ihr Ochſen, dreſcht für euch, Korn für euch, Korn für euren Herrn. Analog hört heute der Reiſende in Ägypten ſehr häufig Arbeitsgeſang z. B. beim Schöpfen und Tragen des Waſſers. Nach G. Jacob läßt man die Kamele im Takt des Geſanges ſchreiten. Von einem Wechſelgeſang beim Marſch berichtet Stanley (Wie ich Livingſtone fand) „dieſer lächerliche Geſang wurde ohne Unterbrechung den ganzen Tag geſungen“

Chor: hoi hoi hoi hoi (bis) hoi hoi.

Einer: wo zieht ihr hin?	Chor: wir ziehen zum Krieg.
Einer: gegen wen?	Chor: gegen Mirambo.
Einer: wer iſt euer Herr?	Chor: der weiße Mann.
Einer: uf uf.	Chor: uf uf.
Einer: hiah hiah.	Chor: hiah hiah.

In einem Reiſebericht heißt es (Voſſ. Ztg. 24. 10. 93): des Königs Lobengula Kraal bietet ein ſehr lebhaftes Bild . . . Während alle dieſe Boten vor dem König niederkauern, erſcheinen von einer andern Seite lange Reihen junger Männer, welche Stangen und Schilf heranſchleppen. Sie ſingen im Chor, bis ſie ihre Bürde niedergelegt haben. Alles, außer Fleiſch und Bier, wird unter Geſang angebracht.

In Südſibirien ſingen nach Radloff die Teleuten beim Fiſchen

Der mit weißem Nebel bedeckt iſt, des goldnen Sees Schönheit,
Die das Volk ernähren, ſeiner Fiſche Geſchmack (preiſe ich).

In den niedren Schichten des ruſſiſchen Volkes begleitet noch jetzt nach Ralſton Poeſie und Geſang die Arbeit und alle Lebensverhältniſſe. Arbeitsgeſang iſt für die Bulgaren und Serben bezeugt. Die Eſten ſingen bei der Arbeit in Wald und Feld, zu Hauſe beim Spinnen. Für die Eskimofrauen bezeugt es Lubbock. In Ungarn

hörte ein Bischof im 11. Jh. eine Magd beim Mahlen singen, was uns wiederum in Finland begegnet. Ebenso sangen die Griechen „gegen die Müdigkeit" mahle, Mühle, mahle. Analog beim Wassertragen und Rudern. In China singen die Frauen beim Einsammeln der Kräuter ein Lied. Ein griechischer Gesang beim Blumenpflücken oder dessen Nachahmung hieß Anthema. In einer bekannten Aufzählung von allerlei Liedern nennt Athenäus auch Ammenlieder und Lieder der Hirten, was an unsern Kuhreihen und Ähnliches bei Frischbier erinnert. Daß bei den Römern Analoges vorkam, läßt sich nicht bezweifeln, obgleich eine Notiz darüber verschieden gedeutet wird. Es ist auch glaublich, daß der Zuruf der Keltertreter bei Jerem. 25, 30 den Rytmus des Tretens bezeichnete. Bei den Arabern in Mesopotamien begleitet nach Sachau das Lied die Arbeit. Ähnlich in Portugal; aus älterer französischer Zeit nennt G. Paris die chansons de toile „sans doute parceque les femmes les chantaient en travaillant . . . des chansons de peu d'étendue, qui nous exposent en un petit tableau une aventure ou souvent une simple situation d'amour. Auch später singt man bei der Arbeit, beim Dreschen, bei der Weinlese: Vorsänger und Chor lösen sich ab. Kaum braucht noch auf Kalypso und Circe verwiesen zu werden[1]).

Nehmen wir also als sicher an, daß viele Arbeiten rytmisch gethan wurden und daß der Arbeitsgesang über die ganze Erde verbreitet ist, so bleibt zu fragen 1) von welcher einfachsten Form aus er sich entwickelte, 2) warum die Menschen gesungen, nicht gesprochen haben.

Die einfachste Form wird die interjektionale gewesen sein, die sich mit Silben oder einzelnen Worten begnügte. Es scheint, daß diese Rufe zum Teil den Ton der Arbeit, das Arbeitsgeräusch, nachahmten. Auf ihren logischen oder ästhetischen Sinn kann es dabei also nicht angekommen sein. Vielmehr scheinen sie nur als Mittel, um den Rytmus zu markiren, Wert gehabt zu haben. Es wäre also eine reine Gefühlsbefriedigung gewesen. Und wie ist das Ausbrechen der Rufe zu erklären? Die Arbeit, wie Schlagen und Stampfen,

[1]) Tylor, Anf. I 74. Germ. Phil. II, 1, 737.747. Burdach Ztschr. f. D. A. 27. 1883 p. 346. Waitz-Gerland Anthropologie VI 79. 83. Comparetti p. 17. Ratzel, Völkerkunde III 147. 1888. v. Strauß p. 73. Plutarch conviv. s. s. 14. Schol. Aristoph. Nub. 1360. Ran. 1332. Ach. 553 Dind. Oehler p. 176 No. 12.

hat einen Höhepunkt und ein Nachlaſſen der Thätigkeit, zeigt ein Arbeitsgeräuſch und eine geräuſchloſe Pauſe. Das Arbeitsgeräuſch, z. B. ein Schlag, wird ſolchen Ruf als Reflex ausgelöſt haben. Wird der Ruf mit jedem neuen Schlag wiederholt, ſo wird dadurch der Rytmus der Arbeit noch deutlicher markirt. Aber auch das iſt denkbar, daß nach Analogie dieſes Vorgangs Arbeiten ohne markantes Arbeitsgeräuſch, nur durch die menſchliche Stimme rytmiſch begleitet und ſo geteilt werden. Oder ein Leiter der Arbeit regelt ſie durch ein Inſtrument, wie Trommel oder Flöte. Der Arbeitsgeſang blieb nun nicht bei jenen interjektionalen, zum großen Teil ſinnloſen Rufen ſtehen, ſondern ging — nach den vorliegenden Proben zu ſchließen — fort zu ermunternden Ausrufen, wie etwa: zieht hoch, faßt an u. dgl. Eine weitere Stufe wäre dann der Ausdruck perſönlicher Empfindungen bei der Arbeit und die Schilderung ihres Verlaufes. Nicht alle Arbeit aber iſt profan; es gab auch heilige, wie die genaue Zubereitung eines Opfers. In dieſem Falle bekam der Arbeitsgeſang einen edleren Charakter. Oder Vorgänge der „Arbeit" konnten in der Zeit der Muße behaglich wiederholt werden, wie das auſtraliſche kleine Jagdlied vom Känguru, das uns begegnen wird. So geht denn Arbeit, Muſik und „Dichtung" zuerſt zuſammen. Einen Keim für den Inhalt der Poeſie giebt die Thatſache, daß die Menſchen *ſich* ausſprechen, wie Hegel für den Urſprung der Poeſie hervorhebt.

Warum haben aber die Menſchen geſungen, nicht geſprochen? Es ſcheint, daß wir dafür noch keine ganz ausreichende phyſiologiſche Erklärung haben. Th. Billroth bemerkt richtig, daß Geſang *geſteigerte* Sprache ſei. Man muß alſo die Sprache geſteigert haben, entweder (unbewußt) aus Nützlichkeitsgründen oder aus bloßem phyſiologiſchem Trieb, um ſich zu befreien. Es iſt möglich, daß die vorausgeſetzte Nachahmung der Arbeitsgeräuſche auf die Form der Lautäußerung Einfluß hatte. Dieſe Laute waren ja doch keine ſinnvollen Worte, ſondern mehr gefühlsmäßige Rufe und Schreie, ſtanden alſo dem Geſang näher als dem Sprechen. Außerdem iſt der merkliche Unterſchied zwiſchen Höhe und Tiefe — wenn auch die Arbeitsrufe meiſt nicht viele Stufen der Tonleiter umfaßten — nicht ſo der gewöhnlichen Rede eigen, als dem Geſang. Endlich kann bei anſtrengenden Arbeiten eine verſtärkte oder geſteigerte Auslöſung des menſchlichen Tons Bedürfnis geweſen und ſo unwillkürlich hervorge-

treten sein, wie es Ehrenreich von den Botokuden berichtet. Wir sehen also hier noch von dem Freudenschrei oder sonstigem erregten Gefühl ab, was unsrer heutigen Vorstellung von Poesie besser entsprechen würde und worauf wir zurückkommen.

Wir wenden uns jetzt zum Tanz, einer Thätigkeit, die nicht Arbeit ist und überall gern geübt wurde. Sie hat mit der rytmischen Arbeit das gemeinsam, daß sie automatisch geübt wird. Ihr Rytmus macht eine stets neu einsetzende Willensanstrengung überflüssig und so kommt sie der Neigung des sogen. Naturmenschen entgegen, der Geistes- und Willensanstrengung zu vermeiden sucht. Auch bei uns wird ja der Tanz als Erholung und Vergnügen empfunden.

Sehr häufig ist Tanz und Gesang verbunden. Zuweilen bezeichnet, von bekannteren Beispielen abgesehen, dasselbe Wort Beides. So bei den Fidschi meke, bei den Isländern dans. Anderes bei Bücher. Oder Poesie ist dasselbe wie Gesang: das japanische uta. Lubbocks Ansicht, daß die Tänze nicht als Lustbarkeiten gelten, sondern eine ernste und religiös bedeutsame Sache seien, scheint mir nicht durchweg bestätigt oder für die Anfänge des Tanzes zutreffend. Mindestens muß man sagen, daß diese Pflicht oft mit verdächtiger Neigung gethan wird. Jedenfalls bezeichnet der Tanz und der oft damit verbundene Gesang eine Unterbrechung der gewöhnlichen Stimmung und, wenn nicht etwas Festliches, so eine Steigerung der Empfindung. Wir nennen aber neben dem Gesang mit Tanz auch die andern Gelegenheiten gleich mit, die zum Gesang Anlaß boten, um so ein Bild von der gesamten Ausübung des Gesanges zu erhalten.

Bei dem Teile der Feuerländer am Kap Horn, über den Hyades berichtet, und die vorher nie mit Europäern oder sonstiger Kultur Berührung hatten, war der Tanz nicht zu bemerken. Auch ein Instrument fehlte. „Sie haben weder Literatur noch Poesie, wenn man nicht dahin 2 oder 3 phantastische Legenden rechnen will", aber Gesang. Worin er bestand, sahen wir. Am meisten seien die Frauen dem Gesange ergeben. Die Feuerländer, von denen Darwin berichtet, waren von Gesang und Tanz der Engländer höchst überrascht, aber fähig, den Gesang nachzuahmen. Die Nachricht, daß sie in ihren Booten, obgleich nur selten, singen, entstammt vielleicht einer spätern Zeit.

Bei den Tanzübungen der Botokuden kauert sich eine Alte auf dem Boden der Hütte nieder und singt mit scharfer und munterer

Stimme; die Tänzer antworten in discordant refrain, indem ſie plötzlich von den tiefſten zu den höchſten Tönen übergehen. Oder jeder Tänzer — wenn es gilt einen glücklichen Jagdzug, einen Sieg zu feiern oder einen Fremden zu begrüßen — legt die Arme um den Nacken ſeiner Nebenleute, worauf der ganze Kreis ſich nach rechts oder links zu drehen beginnt, indem Alle gleichzeitig mit dem der Drehungsrichtung entſprechenden Fuße ſtark aufſtampfen und den andern ſchnell nachziehen . . . Während der ganzeu Dauer des Tanzes ertönt ein eintöniger Geſang, nach deſſen Takt ſie die Füße ſetzen. Oft hört man dabei längere Zeit nichts, als ein fortwährend wiederholtes kalani ahá. Dann aber laſſen ſie auch kurze improviſirte Lieder hören, in welchen ſie die Vorfälle des Tages, die Gegenſtände ihrer Freude u. A. beſingen z. B. heute hatten wir gute Jagd, jetzt haben wir Fleiſch zu eſſen. Sie ſingen jedoch, wie Ehrenreich behauptet, thatſächlich niemals, ohne zugleich zu tanzen und umgekehrt.

Auch nach Featherman ſind die Geſänge der Botokuden einfach. Ihren Anlaß zeigt das Beiſpiel: die Sonne geht auf, die alten Weiber thun das Fleiſch in den Topf, ich werde dann eſſen und auf die Jagd gehen; Botokuden, laßt uns Vögel töten, laßt uns Schweine, Tapire, Hirſche und Affen töten. Ihre Verſe (stanzas) werden aufs geratewohl hingeworfen, ohne viel Zuſammenhang. Die Bakairi in Süd-Amerika improviſirten zum Spiel auf ihren ſelbſtgemachten Guitarren kurze „Verſe", die ein Lob der Hunde, Bananen, des Mondes, eines Hauſes u. dgl. enthielten. Bei den Yuruna dauerte der einzelne Vers des endloſen Liedes eine gute Minute und wurde bald, meiſt mit demſelben Wortlaut, wieder aufgenommen. Die Kariben laſſen bei den Vorbereitungen und beim Aufbruch zum Kriege einen Kriegsgeſang erſchallen. Sie erheben die Vorfahren und empfangen den ſiegreich wiederkehrenden Häuptling mit Geſang und Tanz Die Uraba feiern ihre Feſte mit Geſang und Tanz. Der Geſang hat Bezug auf das Feſt. Ein Leiter beginnt damit. Während Scheinkämpfe ſtattfinden, erheben die bewundernden Zuſchauer in extemporirten Verſen die heroiſchen Thaten der Vorfahren. Für die Tupi gab, ſicherlich neben andern Gelegenheiten, die Opferung von Gefangenen poetiſchen Anlaß. Die Weiber hatten dabei eine gewiſſe Arbeit zu thun. Sie legen einen Strick um die Beine des Opfers, einen zweiten um das Genick. Darauf ſingt man: Von den

Frauen singen wir, die den Vogel am Genick halten, die den Gefangenen verspotten, daß er nicht fortlaufen kann. Wärst du ein Papagei gewesen, unsere Felder plündernd, wie hättest du dich aufgemacht, zu fliehen.

Die Koroado, wie viele andere Völker, lieben Gesang und Tanz, wenn die Kinder als erwachsen bezeichnet werden. Die Menge antwortet in lautem und stürmischem Tone dem Leiter (chief), der extemporirt. Die Feste der Araukanier und Patagonier verlangten Gesang und Tanz. Die haravecs (harahuic, hahuarec) in Peru mußten bei öffentlichen Festen und an der Tafel des Inkas von ruhmwürdigen nationalen Ereignissen singen. Für die Sioux war bei ihren Tänzen und Gelagen der Gegenstand poetischer Begeisterung Diebereien, Überfälle und Schandthaten. Die Pueblos erwähnten analog die Thaten berühmter Vorfahren und lebender Krieger. Die Dakota füllten bei der Festfreude die Tanzpausen durch Rezitation von kriegerischem, komischem oder erotischem Charakter. Die Hidatsa (am mittleren Missouri) ließen sich wunderbare Abenteuer geschiedener Helden vortragen. Die Koralit (Grönland) versüßten sich die Feste durch satirische Gesänge und Wettkämpfe. Unter den 32 Tänzen, womit sich die Mengwe (Amerika) vergnügten oder den feierlichen Ausdruck der Dankbarkeit bei festlichen Gelegenheiten verbanden, gab es einen Kriegstanz mit Gesang. In den Pausen sprachen alte Krieger vor jedem Beginn des Gesanges den Schlachtruf, den die Gesamtheit wiederholte. Während die Sänger den monotonen Kriegsgesang singen, werden sie von abgemessenen Trommeltönen begleitet.

In Asien feiern die Bodo-Kachari ländliche Feste mit Gesang und Tanz. Die Jakuten, deren Tanz einfach ist, deren Melodien „monoton und reizlos" sind, deren Gesänge extemporirt werden, entlehnen den Anlaß dazu gewöhnlich der Natur. Sie beziehen sich „auf den hohen und üppigen Wuchs der Bäume, das Brausen der Ströme, die Höhe der Berge, wobei ihre Einbildungskraft leicht unbedeutenderen Erscheinungen eine viel hellere Farbe leiht, als die Wirklichkeit zeigt". Ähnlich sind bei den finnischen Bauern Improvisationen im Kalewala-Metrum über etwas Beliebiges (upon any subject which the occasion may suggest) gewöhnlich. Tragen sie ihre poetischen Improvisationen öffentlich vor, so fällt nach dem Vers eines Sängers sein Gefährte in den Gesang ein, indem er das letzte Wort aufnimmt und den Vers in demselben Tone wieder-

holt. Beim Bärenfeſt, zu dem auch ein mimiſcher Tanz gehört, richtet ſich der Geſang nach der Gelegenheit. Die Lappen vertreiben ſich im Schlitten die Zeit durch „Improviſationen der Einbildung“, ſie ſingen etwa von der Gefräßigkeit des Wolfes oder der Kühnheit des Bären. Fällt ihnen nichts Andres ein, ſo ahmen ſie Tierſchreie nach. Die Eſten improviſiren bei Verſamlungen Geſänge. Nur interjektional iſt ihr Schlachtruf Tarawita, Tara behüte uns, der an das Kyrie eleiſon der Deutſchen erinnert und der arabiſchen Anruf der Stammesheroen[1]).

Auch die Auſtralier haben Geſang und Tanz. Geſang entſteht hauptſächlich durch den Antrieb des Augenblicks und beſteht ſelten aus mehr als einem oder zwei Gedanken, die oft wiederholt werden. Intereſſirt ſich z. B. der Fremde für einen Eukalyptus, ſo machen ſie daraus einen einfachen Geſang. Oder eine Jagd findet poetiſchen Abſchluß:

Das Känguru lief ſehr ſchnell; ich lief ſchneller.
Das Känguru war ſehr fett; ich aß es auf.
Känguru, Känguru!

Auch ſonſtige Tagesvorfälle werden Abends beim Feuer beſungen. Außerdem feiern ſie alle Jahre das Feſt des Burambin, Schöpfers, mit Tanz und Geſang; analog die Geburt eines Knaben und Tote. Den Tanz begleitet eintöniger Geſang der Weiber und die „Muſik“ taktmäßig aneinander geſchlagener Stäbe oder mit Stöcken bearbeiteter Fellrollen. Als neuſeeländiſche Weiber einem Reiſenden gekochte Wurzeln vorſetzten, ſangen ſie: was ſoll eure Nahrung ſein? Schellfiſch und Farnwurzel. Das iſt die Wurzel der Erde. Das iſt Eſſen, einen Menſchen zu befriedigen. In Otdia entſtanden zahlloſe kleine Lieder auf die Rurik-Leute, darunter aé ni gagit ni mogit totjan (?) Chamiſſo: geſchälten Kokos trinkt, Kokos ißt . .? . . Ch. Oder eine auſtraliſche Mutter ſingt, wenn ihr Knabe in die Ferne zieht, vor ihrer Hütte wohl zu 100 Malen „meinen Liebling werde ich nie wiederſehen.“ Eine vollſtändigere Faſſung ſchließt dieſe Zeile ein durch die gleichlautenden: wohin wandert das einſame Schiff? Das Leben der Auſtralneger wird uns als erbärmlich geſchildert. Nur vereinzelte Beobachter behaupten, daß ſie vor Cook und Arthur Philip (1788) nicht Hunger gelitten haben. Die Mütter zogen ſelten

[1]) Wackern. I 81 337. Germ. Phil. II, 2, 377. Jagić Gradja p. 9. Goldziher I 60.

mehr als zwei Kinder auf, töteten von Zwillingen gewöhnlich eins, ebenſo das dritte, oft ſchon das zweite Mädchen, ſowie alle ſchwachen und gebrechlichen Kinder. Trotz ihres elenden Lebens haben ſie aber auch „Heldenſagen“ und ſogar Namen berühmter Dichter, wie Gulumün und Mintupa. Man ſingt dieſe Lieder, die zum Teil weit wandern; aber oft, wie auch anderwärts, verſteht man ſie nicht. Die Javaner lieben nach Raffles den Tanz bei Heirat, Geburt, religiöſen Feſten, beim Tode und ſonſt. Bei Feſten rezitirte man Legenden, welche die alten Fürſten betreffen, in dumpfem, einförmigem Ton, „wobei Alle höchſt intereſſirt ſind.“

Anlaß für die tasmaniſche Dichtung, die ſehr häufig Improviſation war, ſind nach Bonwick Ereigniſſe des Tages und der Vergangenheit. Alle ihre Geſänge haben Überfluß von Wiederholungen einzelner Worte und ganzer Zeilen in monotoner aber nicht unharmoniſcher Weiſe (strain). So z. B.

Ne popila raina pogana (drei Mal)
Thu me gunnea „
Thoga me gunnea „
Naina thaipa raina pogana „
Naara paara powella paara „
Balla ugh, Balla ugh, ugh, ugh.

Höchſt mannichfaltig ſind Geſänge und Tänze der Tahitier. In Otaheiti fand Hawkesworth reiſende Muſiker. Sie trugen erzählende Geſänge mit Begleitung von Flöte und Trommel vor, gänzlich unpremeditated. Nach Forſter kann in Tahiti jedes Individuum ex tempore Verſe machen und ſie gleich ſingen. Auch die dramatiſchen Darſtellungen ſeien gewöhnlich extemporirt und eine Miſchung von Muſik, Dichtung und Tanz.

Die Improviſation iſt auch u. A. bezeugt für die Fidſchi, Oſtiaken, Tſchuwaſchen, die dravidiſchen Kurg; bei den Spaniern in Maldonado fand ſie Darwin. Auch die den Tanz der Samoaner begleitenden Geſänge ſind meiſt extemporirt, ſich beziehend auf ein friſches Ereignis. Während ſie im Takt eher eine Abwechslung ſuchen, haben ſie einen Geſang of a line or two, repeated over and over again. Auch in den alten Geſängen der Neuſeeländer werden dieſelben Gedanken immer und immer wiederholt. Davon abgeſehen wird in extemporirten Geſängen beſchrieben, was grade paſſirt. Sind ſie gut, ſo überdauern ſie wohl gelegentlich das augenblickliche Intereſſe ihres

Urſprungs. Vor einem Kampf tragen die Häuptlinge, um ſich anzufeuern, die Thaten der Ahnen vor. Die Muſik ſei ſo ausdrucksvoll, daß ſie bei Kriegsgeſängen ſtreng und rauh, klagend für Leiden und Liebe iſt. Sie ſingen einzeln und im Chor. Das Metrum der laments iſt einfach und kurz und ohne jede Regel für rytmiſchen Tonfall (cadence). Die extemporirten Geſänge haben gewöhnlich einen abwechſelnden (alternate) Rytmus. Zuweilen ſingen ſie von ihren tapfern Thaten; kennen den Kriegsgeſang, bei dem die Weiber einfallen; Klagen, Liebeslieder, Spottgeſänge (jeering chants), time ch. bei gemeinſamer Arbeit. Eine Probe iſt das Lied einer Frau in der Gefangenſchaft, das freilich aus dem Original ins Engliſche und hier ins Deutſche übertragen iſt:

Für Worte iſt mein Schmerz zu groß.
Wie Quellen brechen Thränen los.
Wo mag Tekainku, der Geliebte, ſein?
Von ihm verlaſſen, bin ich hier allein.
Zum Bergesgipfel ſteig ich jetzt hinan,
Von wo die Heimat ich erblicken kann.
Ich ſeh des Häuptlings Tanmo Wohnung ragen,
Allein gelaſſen hier mit meinen Klagen.
Dort, mit dem Haifiſchzahn als Ohrgehänge,
Erſchien ich ſchön in meines Volkes Menge.
Der Kahn dort — iſt es Deiner, Hu?
Eilſt Du, Pohiwas Gatte, jetzt der Fremde zu?
Pohiwa, Du haſt ſo viel ſchöne Sachen,
Gieb mir davon, mich froh zu machen!
Genug davon! Ich muß zurück mich wenden,
Im Elend meine Tage zu beenden.

Den Dajaken fehlt es nicht an Improviſation. Bei dem beliebten Vergnügen des Schaukelns, alſo einer rytmiſchen Bewegung, erheben die Kayans (Borneo) ein monotones Lied, indem ſie die Geiſter um eine gute Ernte und guten Fiſchfang anflehen. Spencer St. John berichtet, daß ein Häuptling Tamawan aufſprang und in einen extemporirten Geſang ausbrach, in dem die zwei Fremden und ihr Dampfer, der dort damals zuerſt bekannt wurde und vor Augen lag, erwähnt wurde. Von Zeit zu Zeit fielen die Andern mit großem Vergnügen im Chor ein.

Die der Poeſie ſehr ergebenen Malaien füllen ihre Muße mit Wiederholung von Geſängen aus, die z. B. erleuterte Sprichwörter

sind (proverbes illustrated), oder Redewendungen, in Beziehung gesetzt zu Vorkommnissen des Lebens. Bei Festlichkeiten waren geschichtliche Gesänge beliebt „analog den altenglischen Balladen.“ Auch bei ihnen wurde oft extemporirt. Die Sandwich-Insulaner hören bei ihren Festen und Tänzen Lieder der Musiker und Tänzer zu Ehren der Götter und alten Häuptlinge. Beim Beginn einer heiligen Zeit (tabu season) ruft man in Gesängen die untergehende Sonne an. Oder „Barden“ ziehen in den Häusern der Häuptlinge umher und singen monoton, unter Schlägen auf eine kleine Trommel, die Thaten der Vorfahren, besonders des Wirtes. Bei den Tonga-Insulanern ist Liebe und Krieg nach Mariner im Gesang selten vertreten.

Bei einem afrikanischen Familienakte wurde über ein Kind folgender Segensspruch gesungen: o mögest du gut stehlen können, o mögest du gut kämpfen können. Wenn du stirbst, so stirb durch Kugel oder Speer, o du mein Kind. Ein anderer Stamm glaubt durch den ekstatischen Imakenjana-Tanz mit den Toten in Verbindung treten zu können. Die Lieder dabei bestehen meist aus abgerissenen Sätzen. Fehlt auch eigentlicher Rytmus und Versmaß, so entbehren sie nicht eines gewissen Tonfalls, der teils durch die Zahl der Silben, teils durch Korrespondenz der Zeilen bewirkt wird. Chor und Vorsänger wechseln ab. Die Hereró, die den Stammesahnen in einem Rinde von besondrer Form inkarnirt glauben, besingen Rinder von ähnlicher Form. In Madagaskar singen, wenn die Männer im Kriege sind, die Weiber unter Tanz den ganzen Tag, in der Meinung, die Männer dadurch mutig und stark zu machen. Ist der Krieg aus, so versammeln sie sich bei Sonnen-Untergang und erneuern Tanz und Gesang. Sie singen während des Krieges Gebete und Segenswünsche für das Heer und den König, Verwünschungen und Spott gegen den Feind. Sonstiger Inhalt ihrer Gesänge sind nach Ellis Thatsachen, Erlebnisse, Fabeln, die sich auf sinnliche Gegenstände beziehen und „metaphors“. Kriegstanz mit Gesang und sonstigem Lärm dient den Wanyammwezi zur Vertreibung eines bösen Geistes. Von den Wadschidschi wurde eine Sultanin mit Kriegsspiel, Gesang und Tanz installirt. Oder ein erlegter Elefant veranlaßte Ähnliches. Alle Kafferstämme, obgleich mit dem Hunger im steten Kampf, zeigen Liebe für Musik und Tanz, wie die Hottentotten. Bei Neu- und Vollmond singen sie den Mond an: Sei willkommen, schenke Honig, mach, daß unser Vieh viel Nahrung hat und Milch

giebt. Sie wiederholen dieselben Worte unermüdlich und schließen mit hohohoho, wobei sie in die Hände klatschen. Bei Rückkehr des Siebengestirns versammeln sich die Bewohner eines Kraals zum Tanz und Gesang: O Sista, Vater oben, gieb uns Regen, damit unsere Frucht reife u. s. w.

Beim König Lobengula tanzte eines Tages ein Regiment junger Soldaten. Ein andres Mal führten Haufen von Mädchen, welche hölzerne Klappern an den Fußgelenken trugen, Tanz mit Gesang auf. Der Gesang war ganz melodisch, der Takt wurde genau inne gehalten; eine Stimme singt vor, die andern folgen im Chor. Der Tanz sei nicht anziehend, bestehe hauptsächlich im Stampfen der Füße und Beugen des Oberkörpers. Zwei Beispiele „sitzender Liedertänze" führt Chamisso an.

Wenden wir den Blick nach andern Stellen, so standen oder stehen in Frankreich noch Volkslieder und Volkstänze in innigem Zusammenhang. Die Hauptform ist die ronde. Die Tänze sind vorzugsweise mit kirchlichen Festen verbunden, aber auch sonst sehr beliebt z. B. bei der Ernte, dem Erwachen des Frühlings, am Johannistage. Nach der Weinlese wird ein Knabe einer Prozession vorausgetragen, die Begleiter singen dazu „halb lateinisch, halb französisch". Auch auf dem Kirchplatz wird gesungen. Bei den Russen sind Gesang und Tanz verbunden im Khorovod=Kolo=Kreistanz im Chor. Unter den kleinrussischen Volksliedern wird die Kolomejka (ursprünglich Tanzlied) oft genannt, mitunter als Produkt des Augenblicks.

Noch haben wir Hochzeit und Tod zu erwähnen. Die Vorstellung, daß das Liebeslied unter die älteste Poesie gehört, ist wohl ziemlich allgemein aufgegeben. Doch ist es fast überall zu finden; wird ja doch, wie Euripides und Plato behaupten, Jeder zum Dichter, sobald ihn die Liebe packt, selbst wenn er vorher nichts mit den Musen zu thun gehabt hätte. Wir erwähnen hier nur, daß die Heirat mitunter ohne besondere Festlichkeit, ohne Gesang und Tanz bleibt. So bei den Feuerländern, die auch den Kuß nicht kennen, den Veddah, Koniagen, Eskimo, Kurumba und Irula (Nilagiristämmen), Makusip, Chikito (Paraguay), Koroado, Charrua und, nach Chamisso, den Korolinen-Insulanern. Wenn nach Kålund in Island Liebeslieder wenig beliebt, z. T. sogar verboten waren, so vielleicht auch deswegen, weil man ihnen, wie den Schmähgedichten,

Zauberkraft zuſchrieb, wodurch ein Mädchen nicht leiden ſollte. Sonſt feiern ſelbſt niedrig entwickelte Völker, wie die Tlinkit und Kolaren Verlobung und Hochzeit mit Geſang und Tanz.

Geht die Totenklage über Heulen hinaus, wie zuweilen bei den Patagoniern, ſo entſpricht ſie etwa der griechiſchen Definition: Threnos enthält Klage mit Lob des Toten. Totenklage z. T. mit Tanz iſt vertreten bei den Huronen, Algonkin, Tuskarora, Komantſchen, Guaikuru, Azteken, Uraba[1]), in Guyana, bei den Kariben, Alaya, am Orinoko, bei den Tupi, Koroado, Chuncho, Peruanern. In Aſien haben ſie die Kocchi, Khaſſia, Hos, Tamulen, Nogay, Minuſſinstataren (deren Epik aber kein Beiſpiel giebt), Kirgiſen, Afghanen. In Turkiſtan heißt dieſer Geſang zigareet. Außer Afrikanern, wie den Baſutho und Madagaſſen, ſind die Neuſeeländer, Tahitier, Fidſchi, Sandwich-Inſulaner und Tonganer zu nennen. Den Preis des Toten beſorgt z. B. der Älteſte der Familie; er bittet bei den Tſchippiwä den Geiſt um ſeine Hilfe bei der Jagd und daß er jetzt ruhig davon gehen möge. Oder der quama, Medizinmann, übernimmt dies. Analoge Wendungen wiederholen ſich; ſo bei den Galibi: warum haſt du uns verlaſſen? wurden nicht alle deine Bedürfniſſe erfüllt? Oder: warum ſtarbſt du? Du hatteſt guten Maniok, gute ſüße Kartoffeln! Die Tochter eines Eſten ſetzte ſich an den Sarg und ſang: warum ſtarbſt du? Haben wir nicht für alle deine Bedürfniſſe geſorgt, für Brot, Fleiſch, Erbſen? In Madagaskar rief man 1828 außerdem: komm zurück und hole uns zu dir. Es gab ferner Toten-Erinnerungsfeſte, wiederholt nach Monaten und Jahren. Vielleicht können einige Beiſpiele Platz finden; von den Sandwich-Inſeln:

Wehe, wehe, tot iſt mein Haupt,
Meines Herrn und Freundes bin ich beraubt.
Er war mein Freund in Hungerszeit
In Trockenheit und Dürftigkeit,
Mein Freund in Sturm und Regenzeit
„ „ bei Wind und Sonnenhitze
„ „ auf kalter Bergesſpitze
„ „ zu Haus und rings zur See.
Fort iſt er, fort, o weh! Nie wieder ich ihn ſeh'.

[1]) Featherm. Th. D. B p. 189 vgl. Graeter p. 685.

In Tonga ſangen die Frauen des Häuptlings Nachts durcheinander:

Ach, meine Not! Ach, er iſt tot!
Ach, wie hoch ich ihn ehre, ach, mit Klagen entbehre!
Ach, er iſt nun dahin.

Aus dem Abendlande wird uns z. B. von Jordanes, der ſich hoffentlich auch hier „ängſtlich an ſeine Quellen klammert", über den Klagegeſang der Hunnen berichtet, der ungefähr dieſen Inhalt hatte:

Der Hunnenfürſt, der hehre, Attila, Mundzuks Sohn,
Der König tapfrer Völker, ſah knieen an dem Thron
Die Scythen und Germanen, wie nie vor ihm geſchah,
Mit Macht, die ſondergleichen, allein regiert' er da.
Der Römerreiche Schrecken, brach er der Städte Hut;
Um Alles nicht zu nehmen, nahm mild er auch Tribut.
Nach allen dieſen Thaten, die er mit Glück vollbracht,
Kam ohne Schmerz und Leiden ihm ſeine Todesnacht.
Nicht ſchlug der Feind ihm Wunden, nicht fiel er durch Verrat:
Im frohſten Glück und Ruhme iſt ihm der Tod genaht.[1])

Der bisher beobachtete Geſang ſchließt ſich an an die Arbeit, ertönt mit oder ohne Tanz, kaum jemals ohne „muſikaliſche" Begleitung. Den Anlaß giebt Alles, was die Empfindung etwas lebhafter erregte, Alles, was paſſirte oder auch nicht paſſirte. Will man bezweifeln, daß jener Geſang der Feuerländer oder Botokuden Poeſie iſt, ſo weicht doch die Form von der gewöhnlichen Mitteilung ab und Form und Inhalt ſtehen in enger Beziehung. Man kann in jenen allerdings nicht beſonders reizvollen Gefühlsergüſſen eine Stufe ſehen, auf der Poeſie und Proſa inhaltlich noch ungeſchieden ſind, wie etwa einſt Land und Meer. Was zu weiterer Entwicklung drängte, war der Gefühlsanteil an der gethanen Äußerung, wodurch ſie ſich vom Gewöhnlichen unterſchied. Meiſt wurde Poeſie erzeugt aus dem Augenblick für den Augenblick. Die Wirkung war beim Arbeitsgeſang, ſo einfach er ſein mochte, ein Gefühl der Gemeinſamkeit, der Rytmus producing regularity and cheerfulness. Zur

[1]) vgl. Hamâſa I 287 f. Waitz-Gerland 6, 402. Kögel, Geſch. I, 1, 47 f. Gerland in Gröb. Gr. I 315 (Basken). Featherm. F. D. 1891 p. 432. Radloff V 283. 564 f. G. Maſpero, Ägypten und Aſſyr. 1891 p. 128 f. 144 f. 254 f. Rohde, Pſyche 204. 699.

Befreiung diente die Poesie, da man ein lebhaftes Interesse in Überraschung, Verlangen u. A. aussprach.

Die Frage, ob Poesie Mitteilung oder Nachahmung ist, versparen wir auf die Musterung einiger Definitionen. Hier nötigt uns die Form der poetischen Mitteilung von Rytmus und Reim zu reden. Die Art der Ausübung primitiver Poesie wird für die spätere Entwicklung bestimmend sein. Wenn nun der Arbeitsrytmus den Rytmus der menschlichen Stimme hervorrief, haben wir auf ihn allein den Anstoß zur Poesie, mindestens zu ihrer äußeren Form zurückzuführen? Ich glaube nicht, daß wir uns dazu entschließen müssen. Auch Bücher sagt: Der Ursprung der Poesie ist nicht schlechthin in der Arbeit zu suchen, da die Naturvölker Arbeit in unsrem Sinne nicht kennen. Sondern es sei die energische rytmische Körperbewegung, die zur Entstehung (der Form?) der Poesie geführt hat, insbesondere diejenige Bewegung, welche wir Arbeit nennen. Aber auch der Tanz ist energische rytmische Körperbewegung.

Worauf beruht nun aber, fragen wir weiter, im Grunde die Lust an rytmischen Bewegungen, an Tanz und taktmäßig gegliederter Rede? G. E. Müller und F. Schumann antworten: In Folge der sich vollziehenden motorischen Einstellung geht eine Reihe von Bewegungen, welche nach gleichen Zeiten in gleicher Weise erfolgen, leichter und mit geringerer bewußter Anstrengung vor sich, als eine Reihe gleichartiger Bewegungen, die ohne rytmische Gliederung erfolgen. Unter Einstellung verstehen wir nicht einen anerzogenen Reflexmechanismus, sondern eine eingeübte Disposition oder Tendenz zu automatischer Thätigkeit motorischer oder sensorischer Art. Experimentelle Arbeiten haben ergeben, daß die Zusammenfassung der Silben von durchgreifender Bedeutung ist, wenn sie auswendig gelernt werden sollen. Die rytmische Gliederung der Silben giebt hohe Erleichterung für ihre gedächtnißmäßige Aneignung.

Eine unregelmäßige und ungleichförmige Arbeitsbewegung ist deswegen anstrengender, weil sie jedesmal besondere Aufmerksamkeit auf die Anpassung der Kraft an die Leistung erfordert. Der Rytmus dagegen macht automatische Thätigkeit möglich. Er erspart also dem Arbeitenden eine immer neue Willensanstrengung. Durch die in gleichen Zeiträumen erfolgende und gleich starke Bewegung desselben Muskels wird seine Übung hervorgebracht. Ist der Muskel geübt d. h. einer bestimmten Aufgabe angepaßt, so setzt sich seine Thätig-

keit mechaniſch fort, ohne eine neue Willensanſtrengung zu fordern. Kurz der Rytmus ſcheint das Prinzip des kleinſten Kraftmaßes, das Avenarius für pſychologiſche Prozeſſe formulirt hat und das ich anderwärts auf die Sprachgeſchichte anzuwenden verſuchte.

B. Allgemeine Form der Poeſie: Rytmus und Reim.

a. Der Rytmus.[1])

Rytmus, der uns für den Arbeitsgeſang unentbehrlich, für den Tanz wahrſcheinlich dünkt, iſt nicht für jeden Geſang bezeugt. Wir können für die Anfänge des Geſanges nicht a priori die Kennzeichen der höchſten Entwicklung erwarten. In unſrer klaſſiſchen Zeit bemerkte Schiller einmal, man ſollte Alles, was ſich über das Gemeine erheben muß, in Verſen konzipiren. Goethe antwortet, alles Poetiſche ſollte rytmiſch behandelt werden . . alle dramatiſchen Arbeiten, und vielleicht Farce und Luſtſpiel zuerſt, ſollten rytmiſch ſein. Dagegen ſcheint ihm ein andermal das eigentlich tief und gründlich Wirkſame dasjenige, was vom Dichter übrig bleibt, wenn er in Proſa überſetzt wird. Uebrigens „liegen in den verſchiedenen poetiſchen Formen geheimnisvolle große Wirkungen.“ Wenn man den Inhalt meiner Röm. Elegien in den Ton und die Versart von Byrons Don Juan übertragen wollte, ſo müßte ſich das Ganze verrucht ausnehmen.“ Manches erſcheine in dem einen Silbenmaß noch ganz gut, in einem andern unerträglich. Sehen wir alſo weiter auf die Gewohnheit primitiver Zeiten zurück.

1. Tanz mit Takt und Vortrag alter Poeſie.

Es ſcheint, daß der Tanz auch ohne Rytmus geübt werden kann. Wenigſtens wird berichtet, daß Derwiſche ekſtatiſch ohne Rytmus tanzen, bis jeder nach und nach erſchöpft hinfällt. Doch kann es auch ſein, daß beim Tanz die Zeitdauer der Bewegungen danach abgemeſſen wird, daß Alle dieſelbe Tanzbewegung oder eine beſtimmte Folge von Bewegungen ausführen. Die Abmeſſung der Zeit dafür würde dann die doppelte Kraft jedes Geſetzes beſitzen: einzuſchränken

[1]) Müller und Schumann in Pflügers Archiv 45. 1889 p. 37 f. 53 f. Ztſchr. f. Pſychol. VI 23. 280 f. VII 202 f. 318. VIII 135 f. IX 303. 409 f. X 471. XI 311 f. Groſſe p. 143 u. f. vgl. Neumann, Unterſ. zur Pſychol. und Äſthet. des Rytm. 1894.

und zu erleichtern. Da ſich der Tanz vom Äquator nach Norden und Süden etwa mit der Regelmäßigkeit bezeugt findet, wie die Ernährung amerikaniſcher Stämme durch Jagd und Fiſchfang, ſo nehmen wir nur die Nachrichten heraus, die vom Takt des Tanzes und Geſanges berichten. Darwin ſah bei Montevideo Negerinnen den Takt auf die Beine ſchlagen Die Mikmak ſchlugen die Kniee. Die Pueblo ſchwangen den Unterarm in genauer Uebereinſtimmung mit dem Tanzſchritt. Die Mengwe und Madagaſſen ſchlugen rytmiſch in die Hände. Andere, wie die Powhatta, Algonkin, Natchez, Azteken, Shawaneſe, Apachen, Mutſun, Patagonier, markirten den Takt mit Trommel, Rohrflöte, Kürbisklapper, die Tlinkit mit Tamburin; Nilagiriſtämme mit hoho. Die Andamanen begannen nach Davy mit beiden Füßen gleichzeitig herumzuſpringen. Als ſie davon warm waren, wurden ihre vorher unthätigen Hände dazu verwendet, auf den Bauch zu patſchen. Allmählich lebhafter werdend, ſchlugen ſie beim Springen mit den Händen zuſammen, nickten mit dem Kopfe, indem ſie ihre langen, verwirrten Vorderhaare von hinten her über das Geſicht warfen . . . bei etwas größerer Erregung ſtießen ſie ſchrille Schreie aus, ſprangen in die Höhe, klammerten ſich einer an des andern Genick an. Man ſagte uns, daß der Tanz gewöhnlich mit einer Art Raſerei endigt, wobei ſie erſchöpft zu Boden fallen.

Von den Botokuden berichtet K. v. d. Steinen: Abends war muſikaliſche Vorſtellung. Je zwei Männer traten mit Menis, den meterlangen Flöten auf . . das eine Paar poſtirte ſich bei uns auf, das andre vor dem gegenüberliegenden Hauſe. Jene fingen an zu blaſen, rytmiſch mit dem rechten Fuße auf der Stelle aufſtampfend; unſre Beiden tauchten die Menis ins Waſſer, riefen laut uh, uh, begannen dann auch zu blaſen und ſetzten ſich nach der Hütte links in Bewegung, regelmäßig mit dem rechten Fuße accentuirend. . . . Abends war vor der Hütte ein Tanz. Mittelpunkt zwei Flötenbläſer, die ſich dicht an einander hielten. Ihre Flöten waren durch einen Faden verbunden; ſie entlockten ihnen eigentümliche Doppeltöne und hüpften mit gebeugten Knieen und gleichen Füßen rytmiſch auf der Stelle. In demſelben Rytmus vorwärts ſpringend machte ein Kreis von Männern die Runde.

Werfen wir noch einen Blick auf Völker mit Literatur, ſo läßt Ley die ältere Poeſie der Juden immer mit einer Art von Geſang verbunden ſein. Wie bei andern Völkern iſt auch in Iſrael der

älteſten Literaturperiode eine Zeit des Singens und Sagens vorangegangen[1]). Jedenfalls kannte man den Tanz, zunächſt als Gegenſatz der Trauer, ſodaß nach Holofernes' Tode jedermann fröhlich war, ſangen und ſprangen Beide, Jung und Alt. Die Töchter Silo kommen heraus zum Reigentanz. Mit dem Reigen iſt oft Geſang verbunden. Moſe hört beim goldenen Kalb Geſangestöne; man empfängt den Sieger mit Geſang, Reigen, Pauken und Cymbeln. Gott wird mit Lied und Tanz gelobt, Prieſter hinken (tanzen) um den Altar. David tanzte mit aller Macht vor Jahwe her, wofür ihn freilich Michal in ihrem Herzen verachtete, da ſeine Kleidung nicht vorſchriftsmäßig war.

Bei den Griechen war der Tanz ſehr beliebt. Lucian (vom Tanz) zählt allerlei davon auf. Er hatte weltlichen und religiöſen Charakter. Im Epos ſingen und tanzen z. B. die Freier, oder Jünglinge und Mädchen Il. 18, 590. Ein Lied, das ein Knabe in der Mitte ſingt, wird von den Andern mit Geſang und Sprüngen begleitet 18, 572. Sogar die Vorſtellung vom Tanz des Krieges iſt vertreten 7, 240. Komödie und Tragödie waren, wie aus Tanz mit Chor entſprungen, nicht ohne Tanz. Nicht nur das Melos (Lied), ſondern auch die Elegie und der Jambus ſind urſprünglich und noch lange Zeit geſungen worden.

Haben auch die Römer wiederholt ihre Abneigung gegen den Tanz ausgeſprochen, da er der Würde widerſtrebe, ſo kannte ihn doch das Volk, die Religion und die Bühne. Man tanzte bei ländlichen Feſten; zu religiöſen Zwecken führten im Mai die Fratres Arvales, Flurbrüder, einen Tanz, tripudium, auf, den ſie aus Textbüchern mit dem Geſang eines ſechszeiligen Liedes begleiteten. Das Prieſtertum der Salii, Springer, Tänzer, kam nach Marquardt in ganz Italien vor. Die römiſchen führten im März mit einem Vorſpringer, praesul, einen Waffentanz auf, wozu ſie Lieder, axamenta, ſangen. Die ältere Literatur der Römer iſt aber gradezu eine carmen-Literatur. Carmen, von canere ſingen, iſt der römiſche Ausdruck für Dichtung, während poema (Ennius) und poeta aus dem Griechiſchen entlehnt ſind. Carmen bedeutet 1) die poetiſche Form, in der älteſten

[1]) über Volkslied des alten Israel ſ. Budde, Preuß. Jahrb. 1895 p. 491. Tanz der Chineſen Bibl. Or. II 275. 343. 360. Klaproth p. 265. v. Strauß p. 14; der Japaner Chamberlain p. 213, der Indier Leſmann p. 85. 101. vgl. Ztſchr. f. Ethnol. 1891. IV (388 f.) 394.

Zeit Saturnier oder sich ihm annähernd, 2) Formeln für allerlei juristisch-politische Handlungen, ja für jeden feierlichen Akt des Lebens. Während Düntzer die Bezeichnung carmen nur auf die laute, von der Ruhe des gewöhnlichen Sprechens abweichende Rede bezieht, nehmen Andere für diese Formeln vollständige oder annähernde saturnische Verse in Anspruch. Es scheint in der That, daß ursprünglich und lange Zeit die carmina nicht einfach gesprochen, sondern in festem Takt und unveränderlich gebundenem Wortlaut, oft auch gesangsmäßig vorgetragen wurden. Heilige (sacra) carmina enthielt z. B. das Formelbuch der Priester, pontifices, in dem die mancherlei Gebete, indigitamenta, Anrufungen der Götter u. A. m. verzeichnet waren. Denn wenn die gottesdienstlichen Ordnungen nicht aufs Wort befolgt werden, nützen sie nichts. Zuweilen wurde in ein carmen der Name berühmter Männer aufgenommen. Durch ein carmen weihte man einen Tempel, Priester, König (inauguratio), eine Siegesbeute, wobei der Name des Siegers nicht leicht fehlen konnte. Auch seine Bauernregeln formte das Volk zu festen Sprüchen.

Obgleich es wohl weniger bedeuten will, sei erwähnt, daß in alter Zeit beim Mahle von den Verdiensten berühmter Vorfahren gesungen wurde, wie Cicero wiederholt berichtet. Die Totenklage hieß nenia; poetische Grabschriften elogia. Auch Zauberformeln, die uns noch beschäftigen werden, hießen carmina. In den XII (X)-Tafelgesetzen, die zum Zweck des Gedächtnisses formelhaft gehalten waren, war z. B. Strafe gesetzt auf Bezauberung der Feldfrüchte oder ähnliche Bosheit. Es gab carmina gegen Hagel und Krankheiten. Wie nicht anders zu erwarten, gab es bei lustigen Gelegenheiten carmina (ludicra)[1]. Dazu gehört die alte Sitte, daß die Soldaten beim Triumphzug ihrer Feldherrn Spottverse machten, was in England und Ungarn seine Analogien hat[2].

Tanz, Spiel und Lied mögen zuerst in ungetrennter Einheit bestanden haben, die Dichtung mag zuerst, wie zufällig, neben dem Tanz existirt haben: diese Thatsachen machen den Eindruck, daß die älteste Poesie, wo nicht an den Tanz sich anschloß, doch gesungen wurde. So wird auch der Ausdruck begreiflich, daß bei Ovid Met.

---

[1]) Tibull 2, 1. 51 f. Horaz epist. 2, 1, 183 f. Catull 61. Liv. 1, 9, 12. Verg. Georg. 2, 385. [2]) z. B. Liv. 3, 29, 5. Suet. Caes. 49. 51. Vell. Pat. 2, 67. Mommsen I 222. Germ. Phil. II, 1, 649. 171. Schwicker p. 72.

7,137 Medea eine Zauberformel ſingt, canit, was jedoch nach der Situation nur bedeuten kann, daß ſie leiſe murmelt oder bei ſich ſelbſt ſpricht. Rytmus und Metrum dieſer carmina mag zunächſt mangelhaft geweſen ſein: dennoch war ſolches carmen nicht Proſa. Die Erinnerung an den alten Vortrag bewirkte, daß allerlei carmen genannt wurde, ſelbſt wenn es nicht metriſch geweſen ſein ſollte. Die innere Form war dann bei den wirklichen und ſogenannten carmina gleich.

Als Analogien zu dieſer römiſchen Art können wir nach Mogk die Geſetze der norwegiſch-isländiſchen Völker anführen. Sie waren ihnen etwas Ureignes, wie ihre Poeſie. Alliterirende Ausdrücke, ſtetig wiederkehrende Formeln waren ihnen in Fleiſch und Blut übergegangen, ſodaß ſie nie beim Geſetzesvortrag fehlten. In der Versform der isländiſchen Poeſie ſind nach Schück auch die älteſten däniſchen und ſchwediſchen Geſetze abgefaßt worden. Nach Th. Siebs ſind altfrieſiſche Rechtsbücher vielfach poetiſch, alliterirend und reimend, wozu noch die Bemerkungen von K. v. Amira über das Recht in poetiſcher Darſtellung kommen[1]). Auch in Ungarn wurden Geſetze und Rechtsgewohnheiten in Reimen aufgeſchrieben.

Obgleich wir in der griechiſchen Literatur Geſetze in poetiſcher Form nicht belegen können, wäre es an ſich möglich. Indeſſen iſt die Angabe, daß man Geſetze (nomoi) des Charondas geſungen hat, unzuverläſſig. Ebenſo, wenn Strabo von den Turdetanern in Spanien ſagt, ſie hätten metriſch abgefaßte Geſetze gehabt, angeblich 6000 Jahre alt, und die Mazakener in Kappadozien bedienten ſich der Geſetze des Charondas und wählten Einen, der ſie abſingt und auslegt, wie den Römern ihre Rechtskundigen. Wer ſich der vielen alliterirenden und reimenden Formeln unſeres gewöhnlichen Lebens nicht erinnern ſollte, würde mit Erſtaunen in J. Grimms Rechtsaltertümern ſehen, wie ſehr uns ſolche Ausdrucksweiſe im Blute liegt. Noch ſei erwähnt, daß nach Wackernagel die gothiſche Proſa geſungen d. h. in ſo gehaltener Weiſe vorgetragen wurde, daß ſie ſich vom Vortrag eigentlicher Lieder nur durch den Mangel des begleitenden Saitenſpiels unterſchied. Ähnlich war es bei den Tahitiern nach Spencer-Duncan p. 46.

Für die älteſte deutſche Dichtung iſt ein andrer Vortrag als

[1]) ſ. Wackernagel p. 28. M. Heyne, Germania 9. 1864 p. 437 f. Kluge, Beiträge 9. 1884 p. 424. Kögel, Geſch. I 1, 242 f. Schweitzer I 168.

durch Gesang (und Tanz) nach Wackernagel und Kögel nicht bezeugt. Die germanische Dichtung der Urzeit haben wir uns wesentlich als Hymnenpoesie zu denken, in der sich Anrufung und Erzählung mischten und welche von einer schreitenden und tanzenden Menge vorgetragen wurde, wobei allerdings auch Einzelne vorsingen mochten. Daß sich geteilte Chöre mit Wiederholung des ganz Gleichen antworteten, ist nach Wackernagel nur für die spätere Zeit bezeugt, aber denkbar auch für die ältere. Die Einheit von Gesang und Tanz im Reien blieb bis ins 17. Jh. Während ursprünglich der Reien von den Bauern gesprungen, der höfische Tanz getreten wurde, findet später Vermischung dieser Ausdrücke statt[1]).

2. Eindruck dieser Thatsachen.

Auch unsre abendländischen Beispiele machen den Eindruck, daß nicht nur Poesie und Gesang zuerst eins und wesentlich Sache einer Mehrheit gewesen sind, sondern daß das innere Verhältnis auch zu andern Gedanken, wie zum Recht, ein dem poetischen analoges war. Die Feierlichkeit der Rechtsformel und der Hauch einer irdischen oder überirdischen Autorität hatte Einfluß auf die Form, in der man jenen Inhalt ausdrückte, der eigentlich die Gesamtheit anging, wie ein Gebet oder Opfer. Diese Buchstaben oder Worte, die Widerspruch nicht duldeten, scheinen eine magische Wirkung ausgeübt zu haben, wie auch oft die Rätsel. Sie erhoben den Hörer über die gewöhnliche Stimmung und forderten für diese, der poetischen analoge, Wirkung eine poetische Form oder einen von der gewöhnlichen Rede abweichenden Vortrag. So hat Livius I, 26, 6 den Ausdruck lex horrendi carminis erat, die Vorschrift war von schrecklichem Wortlaut. Ist später der Rytmus von Tanz oder Gesang losgelöst, so bleibt er der Poesie, insofern sie bedeutsam und außergewöhnlich an die Stelle des Alltäglichen tritt. Wenn auch unsre Dichter noch viele Gedichte „Lieder" nennen, so denken sie kaum daran, daß alle oder die meisten komponirt oder gesungen werden sollen. Die rytmische Form wird für poetische Darstellungen angewendet, die sogar dem Gesang absolut widerstreben. Oder kann man sich Makbeth und Wallenstein gesungen denken?

---

[1]) Zu Kögel Gesch. I, 1, 6 f. vgl. Heusler im Anz. f. D. A. 22, 1896 p. 243. Müllenhoff Ztschr. f. D. A. 23, 152. v. Liliencron l. c.

Warum ging man aber allmählich mehr und mehr vom Singen zum Sagen über? Dieſe Frage geht hauptſächlich die Epik an.

Die Form des Vortrags kann ſich ändern unmittelbar aus pſychiſchem Anlaß, mittelbar durch veränderte Technik der Produktion. Der pſychiſche Anlaß war zuerſt, in der ſogen. Lyrik, ein momentan-reflektoriſcher. Das Gefühlsmäßige der Lyrik wird naturgemäß am längſten zum Ausdruck durch Geſang ſtreben. Noch dazu dachten wir uns die älteſte Poeſie weſentlich als Geſang in Gemeinſchaft. Dies wäre die Form auch der lyriſch-epiſchen Vorſtufe für den epiſchen Geſang. Bei dieſem tritt aber der Dichter oder Vortragende ſchon mehr als Einzelner den Andern gegenüber. Er iſt ſelten durch eigene Erfahrung ſo ſubjektiv ergriffen und getrieben, wie der Lyriker. Alſo hätte an ſich epiſche Dichtung Neigung zu einem Vortrag, welcher ohne die gefühlsmäßige Steigerung im Geſang iſt. Aber man bleibt zunächſt bei der alten Gewohnheit des Singens. Ein ſubjektiver Anteil am Stoff iſt ferner für den Epiker auch in höherem Grade ſo lange vorhanden, als er improviſirt oder zum Teil improviſirt. Dieſes Gefühl ſubjektiver Beteiligung muß ſich abſchwächen, wenn er die Empfindung hat, mehr Überliefertes als Eigenes zu geben. Der Vortrag verliert dadurch an perſönlicher Unmittelbarkeit und Quellkraft.

Bisher denken wir nur an mündliche Fortpflanzung der Poeſie. Geſchieht das Dichten ſchriftlich, ſo wird der Vortrag noch weniger unmittelbar-perſönlich, zumal wenn man etwa ausländiſche poetiſche Vorbilder bearbeitet. Und wer iſt es, der jetzt die Dichtung genießt? Jene vorausgeſetzte Gemeinde, jener höfiſche Kreis, aus deren Mitte der poetiſche Quell aufrauſchte? Aus Niederſchriften werden Abſchriften, aus Hörern Leſer. Man kommt wie von verſchiedenen Stellen her, um aus jener Quelle ſich etwas zu ſchöpfen. Bei dieſer Technik des Betriebes ändern ſich die pſychiſchen Verhältniſſe der Produktion, des Vortrags und der Art des Genuſſes. Dichtung genießen wird mehr eine Privatſache. Die Gelegenheiten, ſich lyriſch unmittelbar an Jemand zu wenden, fallen faſt ganz weg, alſo auch die Gewohnheit, es mit Geſang zu thun. Noch ſchneller zerbröckelt der Ring, der auf den Epiker lauſchte. Giebt es Schrift, oder gar Druck, ſo iſt auch die Form ſonſtiger geiſtiger Produktion von Einfluß auf die Art, wie man Dichtung genießt. Die lebendige Unmittelbarkeit des Hörens vermindert ſich und man gewöhnt ſich, die

Persönlichkeit des Mitteilenden wie aus zweiter Hand auf sich wirken zu lassen. Aus epischen Einzelliedern werden lange Epen: wer hat Zeit und Gelegenheit, sich ein langes Epos vorsingen zu lassen? Wir werden im Allgemeinen älter und nüchterner; der Gesang gilt uns als Ausnahme, weil abweichend vom Gewöhnlichen. So kommen wir vom Singen zum Sagen.

3. Entwicklung des Rytmus und Arten rytmischer Formung.

Wir versuchen nun die Bedeutung des Arbeitsrytmus mit dem Rytmus des Tanzes zu vereinigen. Da werden wir zunächst darauf aufmerksam gemacht, daß einige Arbeitsbewegungen sich kaum von Tanzbewegungen unterscheiden. Die Tretarbeit sei dem Treten des Tanzes sehr ähnlich. Und so hätte sich der Tanz aus Tretarbeit entwickelt? Das scheint so lange nicht glaublich, als Zeugnisse über Tretarbeit vom Äquator bis zu den Polen nicht zahlreich vorhanden sind. Ferner wird gesagt, daß manche Tänze der sogen. Naturvölker Nachahmungen „bekannter Arbeitsvorgänge" sind, also erscheine die Arbeit, mit Einschluß von Krieg und Jagd, doch das frühere. Indessen ist nur ein kleiner Teil der Tänze mimisch. Man könnte auch den Tanz, als Vergnügen, welches sonst schon bekannt war, auf die in der Erinnerung genossene und nun überstandene Arbeit übertragen haben. Oder endlich: der Rytmus, weil in der menschlichen Organisation begründet, hat sich bei zwei Thätigkeiten herausgebildet, aus Arbeit und aus Tanz. Mir scheint der Tanz oft mehr zu enthalten als die Arbeitsbewegung. Der Oberkörper wird hin und her bewegt, man faßt sich am Genick, schlägt mit den Händen auf den Leib, dreht sich im Kreise, hat sitzende Liedertänze. Der Tanz macht mehr einen explosiven Eindruck, als die im Ganzen doch wohl abgemessenen Arbeitsbewegungen. Mir scheint ein ungeregeltes Springen älter als rytmische Arbeit.

Von unsern Ausdrucksbewegungen ist aber der Gang, das Schreiten, die von Natur aus am meisten rytmische. Rytmus ist schon vorhanden, wenn Einer oder Mehrere in gleichem Schritt gehen, sodaß die Füße in gleichen Zeitabschnitten auftreten. Dabei ist nicht gesagt, daß z. B. der linke Fuß mit größerer Kraft auftritt als der rechte. Dennoch ist die Gangbewegung, weil in gleiche Abschnitte geteilt, rytmisch. Solches Schreiten kann eine Stunde dauern, ohne

Pauſe, wie ein Soldatenmarſch. Eine Pauſe kann aber auch eintreten nach einer beſtimmten Zahl von Schritten, z. B. nach vier. Dann wäre die Bewegung nach einem zweitem Prinzip geteilt, nach jenen vier Schritten, denen eine Pauſe folgt. Iſt hier von Hervorhebung eines Schrittes noch immer nicht die Rede, ſo haben wir doch an der Bewegung eine doppelte rytmiſche Formung. Eine Modifizirung des Ganges iſt aber das Springen oder Treten des Tanzes.

Der Tanz iſt nach unſrer heutigen Empfindung und vielen ethnologiſchen Thatſachen weſentlich Ausdruck gehobener Stimmung, meiſt des Vergnügens. Es ſcheint zu beachten, daß bei naiven Naturen der Freudenſprung der phyſiologiſche Ausdruck der Empfindung iſt, wie wir noch gern ſingen und ſpringen nebeneinander nennen. So könnte der Tanz auch ein modifizirter Freudenſprung ſein. Da das Gehen als ein methodiſches Fallen definirt wird, Fallen und Fliegen aber Korrelate derſelben Bewegung ſind, ſo iſt der Sprung mit dem Gang verwandt. Der geſetzloſe Sprung der Freude, meint Schiller, wird zum Tanz. Die verworrenen Laute der Empfindung entfalten ſich, fangen an, dem Takt zu gehorchen und ſich zum Geſange zu biegen. Wollen mehrere Menſchen gleichzeitig ihre Freude (wir können auch andere Erregungen denken) in dieſer Weiſe äußern, ohne der Vereinzelung zu verfallen, ſo können ſie dies thun durch den modifizirten Sprung, ein Treten auf derſelben Stelle, oder ein Schreiten, welches vom gewöhnlichen abweicht d. h. durch eine Art Tanz. Springen und Tanzen weicht aber vom gewöhnlichen Schreiten inſofern ab, als die Bewegung dabei meiſt lebhafter iſt. Soll ſie trotzdem gleichmäßig ausgeführt werden, ſo wird ſie beſſere Anhaltpunkte haben müſſen, als das mechaniſche Wechſeln der Füße beim Gang. Solcher Anhaltpunkt kann dadurch gewonnen werden, daß entweder der Anfang der ſtetig wiederholten Tanzbewegung durch ſtärkeres Auftreten, oder durch längeres Verweilen dabei markirt wurde. Wird der Tanz geſprungen, ſo hat die Tanzbewegung in ſich einen phyſiologiſchen Höhepunkt und ein Nachlaſſen. Wird der Tanz getreten, ſo kann durch ſtärkeres Auftreten der Anfang oder ein anderer Moment hervorgehoben werden. Das wäre rytmiſche Formung dritten Grades, das, was wir jetzt eigentlich Rytmus nennen.

Aber zeigt ſich bei ſolchen Gelegenheiten nur der phyſiologiſche Trieb? Iſt es nicht vielmehr noch heute alltäglich, daß die Menſchen

ſich beſonders dann gern ausſprechen, wenn ſie erregt ſind? So wird es auch ehemals geweſen ſein. Wir können uns allerdings als erſte Stufe denken, daß es Lieder ohne Worte gab, von denen noch Tylor bei den Sulu berichtet Anf. II 397. Eine zweite Stufe wäre dies, daß die Menſchen ausſprachen, was ſie erregte. Wollten ſie aber beide Äußerungen, Wort oder Geſang, und Tanz verbinden, ſo mußten ſich beide Triebe zu einer Reſultante vereinigen, ſodaß ſich die Worte (wie bei der Arbeit) nach den Bewegungen und dieſe nach jenen richteten. Denn zugleich ſingen und tanzen iſt, wie auch Lucian bemerkt, ſchwierig. Viſcher, der auch vom Rytmus der Baukunſt und Malerei redet, äußert über die Poeſie: nur eine Empfindſamkeit, die in Einzelheiten ſich verliert, kann die nicht geregelte Bewegung der geregelten ſchlechthin vorziehen; die geregelte iſt einerſeits in Wahrheit die freiere, da wir eine nach feſtem Maß vor ſich gehende Bewegung leichter faſſen und überſchauen, ſie iſt andererſeits die gemeſſenere und damit kräftigere Art der Bewegung, die den Einzelnen nicht einſeitig für ſich hervortreten läßt, ſondern dem Ganzen unterordnet.[1]) Wenn natürlich auch der Einzelne für ſich ſingt, wie jener Lappe und die auſtraliſche Mutter, ſo erſcheint uns doch die gemeinſame Erzeugung der Poeſie im Geſang als ihr eigentlicher Urſprung. Und dieſer Geſang Mehrerer nötigte zu einem gewiſſen Rytmus.

Freilich müſſen wir geſtehen, daß er ſich nicht a priori konſtruiren läßt. Das rytmiſche Gefühl wird nach den Raſſen verſchieden ſein, wie die Sprachen. Auch dieſe formen das, was ſie ſagen wollen, auf ihre beſondere Weiſe, die ſich a priori durch wiſſenſchaftliche Phantaſie nimmermehr hätte konſtruiren laſſen und ſo oft unſer Staunen erregt. Das Aſante z. B. hat keine Präpoſitionen. Wenn ſchon wir Indokelten uns im Rytmus unterſcheiden, wievielmehr werden die Völker untereinander darin verſchieden ſein. Daher wäre es unrichtig, mit unſern occidentaliſchen, durch lange Bildung verfeinerten Empfindungen, den Geſang der Botokuden, Auſtralneger und andrer exotiſcher Rytmiker meſſen zu wollen. Vielleicht richtete ſich bei jenen, wie mitunter bezeugt iſt, urſprünglich der Abfluß einer rytmiſchen Reihe nach der Kraftdauer des Körpers beim Tanzen oder nach dem Atem[2]). Bei unſrem Rytmus dagegen han-

[1]) vgl. Lotze, Geſch. der Äſthet. p. 323. [2]) Waitz-Gerland VI 63. Müller u. Schumann, Ztſchr. f. Pſych. VI 289.

delt es ſich um ein ſo naturaliſtiſches Kriterium nicht oder nicht mehr. Wir werden uns hier, wie bei jeder andern anthropologiſchen Unterſuchung, zu dem Grundſatz bekennen, daß Naturell und Begabung der Völker verſchieden ſind[1]). Auch die muſikaliſche Empfindung iſt nach ihrer rytmiſchen Seite nach Völkern und Zeiten verſchieden. Rytmus entſtand wahrſcheinlich mit Arbeit und Tanz; gewiß iſt die Arbeit ſelbſt eine Quelle und ein Tragwerk urwüchſiger volkstümlicher Poeſie. Aber auch andere Gelegenheiten drängten zum Geſang und zwar anſcheinend grade mit derjenigen Lebhaftigkeit der Empfindung, welche für die Poeſie bezeichnend iſt.

Der von Tanz gelöſte Geſang nötigt aber die Stimme auch zu einer Einteilung ihrer Kraft, anders als die gewöhnliche Rede. Der Geſang hat in ſich eine Tendenz wenigſtens zur Abgrenzung größerer Teile z. B. einer Zeile oder eines Satzes. So meint Weſtphal, daß auch im Rezitativ, dem geſungenen proſaiſchen Bibeltext, ein Rytmus nicht fehlt, ſodaß ſich in dieſen melodiſirten Bibelverſen Abſchnitte von analoger Taktzahl beobachten laſſen.[2]) Singen Mehrere zuſammen, ſo wird die Nötigung zu einem mittleren Maß, nach welchem eine Pauſe eintritt, und zu einer beſtimmten Ordnung der Worte ſich geltend machen, ſo wenig Worte es auch in alter Zeit geweſen ſein mögen.

Da der Rytmus ſeinen Urſprung hat in der Teilung einer Bewegung in beſtimmte Abſchnitte, ſo bedeutet er abſtrakt ein Geſetz, welches die Bewegung regelt. Er bewirkt nach Ariſtoteles eine Gliederung des (ſprachlichen) Stoffes in der Weiſe, daß beſtimmte, in Zahlen ausdrückbare Verhältniſſe, an dieſem Stoff zur Erſcheinung kommen. Solche Gliederung kann an ſich Sache des Zufalls ſein, geſchichtlich jedoch ſcheint ſie dem Bedürfnis nach Nützlichkeit und Gefälligkeit entſprungen. Konkret iſt der Rytmus etwas nach einem beſtimmten Betonungs- oder Zahlengeſetz Gegliedertes, ein in ſich geteilter Zeitabſchnitt: entweder ein Takt im Sinne unſerer Muſik, oder eine Verbindung von Takten zu einer einheitlichen Reihe.

Es iſt bekannt, daß Metrum und Rytmus nicht dasſelbe ſind. Denn der spondeus — — läßt ſich ⏑ — oder — ⏑ betonen, alſo

---

[1]) Peſchel, Völkerk. 1876 p. 481. 516. 544 gegen 273. 496; etwas anders Waitz-Gerland I² 384. 428. vgl. Lubbock p. 417. Tylor, Res. p. 370. Vierkandt, Naturvölker und Kulturvölker 1896 p. 310 f. [2]) p. 471. Die Unterſuchung über Proſarytmus bei B. Keil, Die ſolon. Verfaſſ. 1892 bleibt negativ.

am selben Maß ein verschiedener Rytmus anwenden. Eine durch Rytmus gegliederte Bewegung muß also unser Auge oder Ohr als Gruppe empfinden. In der rytmischen Sprache müssen Laute von geringerer Intensität unter der Herrschaft von Lauten stehen, welche größere Intensität besitzen. Etymologisch bedeutet Rytmus Fluß, Lauf, Gang, Körperbewegung und Tanz. Auch *βάσις*, Schritt, heißt Tanz und gilt gelegentlich als gleichbedeutend mit Rytmus. Sehen wir hier Zusammenhang zwischen Tritt und Tanz, so auch zwischen tanzen und singen, denn *χορεύειν* heißt beides. Anscheinend geht der Name zweier Rytmen auf die Anschauung und Übung des Tanzschrittes zurück, denn trochäus heißt Laufschritt und der Anapäst ⏑ ⏑ – hat seinen Namen vom Aufstampfen, das allerdings auch Arbeitsrytmus sein könnte. Eine einfachste rytmische Gruppe z. B. ⏑ – nannten die Griechen Fuß = Takt. Das Taktiren heißt den Rytmus treten. In einer rytmischen Reihe muß Taktgleichheit herrschen, während die Zahl der Reihenglieder beliebig ist. Die Metrik ist die auf den Sprachstoff angewandte Rytmik.

Hier erhebt sich nun die Frage, wie sich die relativ ältesten rytmischen Thatsachen zu den allgemeinen Anschauungen von Rytmus und Metrum in einer langen und zusammenhängenden Reihe literarischer Denkmäler verhalten. Natürlich ist auch hierüber Streit. Wir folgen hier ungefähr den Anschauungen, welche über Indokelten und Semiten in der geistreichen Schrift von Usener und in Westphals Untersuchungen niedergelegt sind.

Die poetische Formung kann Gleichförmigkeit der Rede zunächst bloß durch den Inhalt und annähernde Länge der Zeilen anstreben, wie in dem sogen. Parallelismus der hebräischen Poesie. Dann wäre nicht der Rytmus sondern die Gleichförmigkeit der Rede das Prinzip der Metrik. Soll aber die Gleichförmigkeit auch äußerlich und in Zahlen meßbar zur Erscheinung kommen, so sehen wir 1) Zeilen, welche anscheinend bloß eine bestimmte Silbenzahl, z. B. 8 oder 10 als Merkmal ihrer einheitlichen Formung besitzen. In ihnen hätte man sich weder um den Wortaccent, noch um Länge oder Kürze der Silben gekümmert, sondern nur um die Zeileneinheit von 8 oder 10 Silben. Dann ist weder der Wortaccent noch die natürliche Silbendauer das Regulativ, selbst wenn rytmische Accente und meßbare Versfüße in den Zeilen vorhanden sind. Es giebt 2) accentuirende Zeilen, in denen die Betonung nach dem Wortaccent eingerichtet ist,

unbekümmert um die Länge und Kürze (=Zeitdauer=Schwere und Leichtigkeit) der Silben. So unſere deutſche Metrik. 3) Die Elemente der Zeilen, die Versfüße, betonen nicht grundſätzlich nach dem Wortaccent, ſondern die Versfüße werden nach ihrer Zeitdauer, Quantität ausgeſucht, ſodaß durch die rytmiſche Betonung auch Silben hervorgehoben werden, welche ſonſt nicht betont werden. Dies iſt die quantitirende Metrik der Griechen und Römer, z. B.

Penelopé mansit quamvis custode carebat
quidquid sérvatúr cupimús magis.

Natürlich kann auch quantitirende Poeſie übergehen in Silben zählende. Daß aus alter Zeit rein ſilbenzählende Verſe vorliegen, im Jaçna (Awesta), wird anerkannt. Wäre das der älteſte, uns erreichbare, indokeltiſche Vers, wie wurde er vorgetragen? Singt man die Verſe bloß, ſo muß die Möglichkeit eines monotonen Vortrags zugegeben werden, wobei von Länge, Kürze, Accent nicht die Rede war, inſofern nicht die Silben an ſich verſchieden lang ſind. Dagegen iſt kaum denkbar, daß die Zeilen, zum Schreiten geſungen, ohne markirte Stellen geweſen ſind. Während Geldner den Vers ohne Rytmus geſungen denkt, ohne Hervorhebung von Silben durch Accent, glaubt Weſtphal, er ſei trochäiſch vorgetragen worden, z. B. (Geldner p. 121)

welcher Menſch hat dich, o Homa | als der erſte angerufen?

Danach wäre der indokeltiſche Urvers ein achtſilbiger geweſen, den die altiraniſche Poeſie mit Hebung (Betonung) anlauten ließ. Der achtſilbige Vers iſt nun bei einer ganzen Reihe indokeltiſcher Völker nachgewieſen. Den alten Verſen des Jaçna ſtehen die accentuirenden Verſe der alten Germanen und Italiker am nächſten, ohne identiſch zu ſein. Kann man ſich auch kaum denken, daß jene iraniſchen Verſe etwa bei einer Prozeſſion ganz ohne Rytmus vorgetragen wurden, ſo tritt doch der Rytmus erſt allmählich ebenſo deutlich wie wirkſam hervor. Er wirkt auf die 8 Silben z. T. zerſtörend, läßt ſie verwittern und ſich vermindern.

Das Kennzeichen des älteſten europäiſchen Verſes iſt das Durchdringen des Rytmus in vierfacher Hebung. Zu deren Bezeichnung wird im Norden der ſprachliche Hochton, der Wortaccent, gewählt, im Süden die lange oder ſchwere Silbe. Durch das Vordringen des Rytmus wurde faſt jede Senkung, ſo auch der Anlaut oder Vorſchlag, unweſentlich, ſodaß Senkungen öfter wegfallen. Bei

den Römern tritt uns der achtſilbige Vers in religiöſer und Spruchpoeſie entgegen. Über die Betonung iſt Streit. Solcher Vers iſt z. B. der wiederholte Anruf enós Lasés iuvátè mit $3^1/_2$ oder 4 Hebungen: ihr Laren ſeid uns hilfreich. Dagegen wird die Langzeile dabúnt malum Metelli Naévio poetae von Andern betont dábunt málum Métélli Naévio poetae u. a. m. Ein altes Sühngedicht beginnt Mars pater te precor quaesoque uti sies, Vater Mars, ich flehe, ich bitte dich, du wolleſt (willig und gnädig ſein); ein Refrain ſcheint zu leſen triúmpé triúmpé, ein Vers einer Weihinſchrift imperátor dédicát. Solcher Vers hieß Saturnius und vermindert ſich, verdoppelt, bis auf 11 Silben. Es mag, wie auch Mommſen meint, ſein, daß mancher poetiſche Verſuch dieſer alten Zeit mangelhaft blieb, ſodaß man zweifeln kann, ob es in der älteſten Zeit überall das gab, was wir Versmaß nennen.

Im Germaniſchen giebt es nach dieſer Anſchauung von Hauſe aus nur einen Vers von 4 Hebungen, die vom ſprachlichen Hochton, dem Wortaccent, getragen ſind. Auch die Nibelungenſtrophe iſt daraus gebaut. Nordſlaven und Deutſche ſtimmen in allen weſentlichen Geſetzen ihres volkstümlichen Versbaues überein. Den ruſſiſchen Rytmus zeigen die Zeilen:

auf dem Petersburger, auf dem ſchönen Wege
auf der Twerſer Straße, nahe bei der Stadt . . .

Bei den Südſlaven, namentlich den Serben, deren epiſchen Vers Weſtphal eine trochäiſche Pentapodie nennt, wird für die erzählende Dichtung alſo ein zehnſilbiger Vers, meiſt mit trochäiſchem Fall verwendet, geteilt in 4 + 6 Silben. Die 15-ſilbigen Verſe der Kroaten teilt nach Miklošich ein Einſchnitt in 7 + 8. Für die volkstümliche Lyrik iſt aber der achtſilbige Vers die üblichſte Form.

Kaum jedoch werden wir glauben, daß uns das angeblich älteſte Denkmal des griechiſchen Versbaues, ein eliſches Tempellied, die rytmiſche Urform bietet: ἐλθεῖν ἥρω Διόννσε – ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ komm her du Held Dionyſos. Dieſer Vers heißt paroemiacus und wurde oft, nicht ausſchließlich, zur Ausprägung ſprichwörtlicher Weisheit benutzt. Er kann ſeinen Namen nicht bloß von paroimia, Sprichwort, ſondern auch vom Marſch haben, da oimos und oime Lied bedeuten. Er würde dann für die alte Verbindung von Tanz oder Schreiten mit Geſang ſprechen. Nach Anderen beſteht der älteſte griechiſche Vers aus 3 oder 4 Trochäen, Daktylen, Anapäſten. Nur

iſt der epiſche Hexameter nicht der älteſte Vers.[1]) Wie die älteſte Poeſie der epiſchen lange voranging, ſo andres Versmaß dem daktyliſchen Hexameter, der allerdings eine Doppelung des paroemiacus geweſen ſein kann z. B. ⏑ ⏓ ⏑⏑ ⏓ ⏑⏑ ⏓ ⏑ || ⏑ ⏓ ⏑⏑ ⏓ ⏑⏑ — ⏑

Während wir für das ſogen. Rhodiſche Schwalbenlied auf Uſener und Zander verweiſen, haben wir zu erwähnen, daß die Einführung des Jambus in die Literatur dem Archilochus zugeſchrieben wird. Es iſt nicht glaublich, daß dieſe Jamben aus dem paroemiacus entſtanden, ſondern daß Archilochus dieſen im Volk vorhandenen Rytmus ausbildete.[2]) Der älteſte franzöſiſche Vers beſteht aus 10 Silben mit Einſchnitt nach der vierten.[3]) Wenigſtens in den zu muſikaliſchem Vortrag beſtimmten Verſen, alſo in den älteſten, iſt ein feſtſtehender Rytmus anzunehmen. Die Prinzipien der romaniſchen Verskunſt beſtehen 1) in der feſten Silbenzahl vor der letzten Tonſilbe jedes Verſes oder jeder Versreihe, 2) im Gleichklang des letzten Tonvokals reſp. der letzten Tonſilbe von mindeſtens je zwei Verszeilen. Das Vorbild des zehnſilbigen Verſes ſei ein accentuirender Vers, der Saturnier. Die von Anfang unentbehrlichen Aſſonanzen oder Reime hängen zuſammen mit der Verdunkelung des accentuirenden Prinzips und mit deſſen teilweiſem Erſatz durch das ſilbenzählende. Die Aſſonanz ſcheine dazu beſtimmt, den ſonſt nur ſchwach angedeuteten Versrytmus dem Ohre deutlicher fühlbar zu machen.

Die Semiten verhalten ſich verſchieden. In den hebräiſchen und ihnen analogen altchaldäiſchen lyriſchen Stücken läßt ſich mit Sicherheit nur Parallelismus der Glieder, eine Art von Gedankenrytmus, nachweiſen. Dem iambiſch-anapäſtiſchen Charakter des Hebräiſchen entſpricht die Eigenheit der Araber, daß die von ihnen übernommenen Metra anakruſiſch ſind, d. h. mit dem Auftakt beginnen. Sie haben alſo Jamben, Anapäſten, ionici a minore ⏑⏑ ⏓ —, aber faſt keine Trochäen.[4]) Dagegen haben die Araber auch rytmusloſe, in Proſaſätzen ſich bewegende, gereimte Darſtellung ohne Parallelismus der Glieder. Ob es in der hebräiſchen Poeſie auch Rytmus im gewöhnlichen Sinne gab, darüber iſt Streit. Der Gedankenrytmus würde freilich ganz gut zu der den Semiten beigelegten Innerlichkeit paſſen,

[1]) Bergk I, 383. 388 u. ſ. Roßb. u. Weſtph. III, 2, 12 f. [2]) Roßb. u. W. III, 2, 176 f. [3]) Gröb. Gr. II, 1, 1 f. Stengel; ib. I 200. 208 roman. Volksſprüche; afghan. Diſtichen, Miçras, bei Darm. CXCVIII u. 226 f. [4]) ſ. Sachau p. 4 f. Weſtph. p. 479 f.

zu der pſychologiſchen Plaſtik der epiſchen Stücke, welche der Anſchauung des Leſers nicht mit homeriſcher Beſchreibung der Dinge zu Hilfe kommt. Doch werden gelegentlich äußere Vorgänge ſehr anſchaulich dargeſtellt, wie bei Joel der Zug der Heuſchrecken, wenn auch mehr was ſie thun, als wie ſie ausſehen.[1]) Aber es iſt ſchwer, ſich lyriſche Geſänge, namentlich, wenn ſie mit Tanz verbunden waren, ohne Rytmus und Takt zu denken. Daher iſt es, trotz energiſcher Behauptung des Gegenteils, doch nicht ohne Wahrſcheinlichkeit, daß die hebräiſche Poeſie auch ihren Rytmus gehabt hat, ſelbſt wenn er nur beim Tanz deutlicher hervorgetreten wäre. Dies ſcheint auch Schlottmanns Meinung.

Die Frage, wie das Ganze des grammatiſchen Satzes durch die metriſchen Einheiten von 8, 16 u. ſ. w. Silben geteilt und beherrſcht wurde, ob das Ende der Verszeile mit dem des Satzes oder einem logiſchen Abſchnitt im Satze zuſammenfiel, ob ein Satz aus einer Verszeile in die andre übergriff (enjambement), iſt vermutlich dahin zu beantworten, daß man zuerſt die Übereinſtimmung zwiſchen Satzende und Versende vorzog. Wahrſcheinlich, meint Weſtphal, bevorzugte in der früheſten Zeit auch die griechiſche Poeſie die Identität der rytmiſchen und logiſchen Abſchnitte.

Zwei Fragen möchte man gern noch beantwortet ſehen: 1) wie kamen unſre Vorfahren auf die 8 oder 16 Silben? Vier Hebungen, die allerdings nicht immer die gleiche Zahl von Senkungen neben ſich haben, aber auf eine achtſilbige Reihe zurückgehen könnten, ſind nicht nur für die Indokelten charakteriſtiſch. Wir finden ſie auch bei den Malaien, Eſten, Finnen, Tataren (über die Radloff Ztſchr. f. Vpſ. IV 85 f. berichtet). Demgemäß könnte man, ſo lange nicht Entlehnung nachgewieſen oder glaublich gemacht iſt, an eine phyſiologiſche Urſache denken, an die bequeme Benutzung des Atems grade für ſolche Reihe. Aber ſicher iſt dies nicht. Auf die zweite Frage, warum ſich der Rytmus differenzirt, oder ob er von Anfang an in mehrfacher Form, gleichſam in Dialekten ſtatt in einer einzigen Sprache, auftrat, werden wir zurück kommen, wo von der Verteilung des Rytmus auf verſchiedene Dichtungen die Rede iſt.

[1]) vgl. Hamâſa II 325 f.

b. Der Reim.

1. Bei verſchiedenen Völkern.

Was wir heutzutage Reim nennen und als ſolchen empfinden, hängt mit dem ſogen. Stabreim oder der Alliteration nur durch das abſtrakte Schema zuſammen, daß eine gewiſſe lautliche Gleichheit zwiſchen mindeſtens zwei Worten oder Silben ſtattfindet. Roland der Rief' .. gilt uns nicht als Reim. Dagegen bildet eine Vorſtufe oder Abart des Reimes die Aſſonanz. Sie beſteht in der vokaliſchen Übereinſtimmung ſtark betonter Silben. Wir finden ſie, abgeſehen von unſeren deutſchen Nachahmungen beſonders durch Uhland, weit verbreitet: am atlantiſchen Ozean und bei den Chineſen, bei Indokelten und Semiten. So auch den Reim. Da die indokeltiſche Kultur anſcheinend jünger iſt als andere, wie z. B. die ägyptiſche, chineſiſche und z. T. die ſemitiſche, ſo konnte man fragen, wo der Reim zuerſt erſcheint und ob er etwa, ſtatt von ſelbſt an verſchiedenen Stellen zu entſtehen, irgendwo erfunden und dann von andern Völkern als gefällige Neuerung übernommen wurde. Obgleich nun z. B. die Chineſen ſtarke Reimer ſind und der Reim aus ihrer altersgrauen Literatur kommen könnte, werden wir das ſo lange nicht glauben, bis wir wiſſen, auf welchem Wege er aus dem himmliſchen Reich, dem die Japaner einen Teil ſeines Nimbus genommen haben, in den barbariſchen Weſten gedrungen iſt. Vielmehr ſehen wir uns zunächſt im Weſten allein um, bei Ägyptern, Semiten und Indokelten.

Daß die Ägypter den Reim in Zauberformeln[1]) haben, was ja ſo ſchön wäre, hat ſich leider als ein poetiſcher Traum erwieſen. Die Araber haben den Reim ſchon in den älteſten (iambiſchen) Gedichten aus heidniſcher Zeit. Auch in einer ägyptiſch-aramäiſchen Inſchrift tritt er uns, in Verbindung mit Metrum, nach Schlottmann[2]) entgegen. Könnte man außer Aſſonanzen wirklich ein Dutzend Reime aus dem A. Teſt. herausſuchen, wie Hopf will, ſo kann doch von einem poetiſchen Kunſtmittel des Reims nicht die Rede ſein. Wir haben das berühmte tohu wa-bohu und die Namenverbindung Crethi und Plethi. Crethi kommt neben dem Namen der Philiſter und zur Bezeichnung von Bewohnern Philiſtäas wirklich vor. Und ſo liegt es nach Ewald und Anderen am nächſten, in Plethi eine um

[1]) Ztſchr. für äg. Spr. u. Altertumskunde 1877 p. 43 f. [2]) Ztſchr. der D. M. G. 1878. 32 p. 187 f. 1879. 33 p. 252 f.

des Gleichklangs mit Crethi willen beliebte Modifikation von Pliſchti, der regelmäßigen Form des Philiſternamens zu erkennen. Aber dieſe Beiſpiele ſind ſo ſelten! Käme der Reim alſo von den Semiten, ſo könnte er nicht von der Bibel her gewirkt haben.

Auch bei den Griechen und Römern war der Reim nicht, wie ſeit lange bei uns, poetiſches Formprinzip. Wir haben ihn in Poeſie und Proſa zu beachten, aber ſogleich den bloßen Flexionsreim, durch Gleichheit von Endungen, als unerheblich zu bezeichnen. Da iſt zu geſtehen, daß er in der Ilias und Odyſſee verſchwindend iſt, wie auch in der Lyrik. In der Tragödie könnte höchſtens $^1/_{10}$ der Dialogverſe als gereimt empfunden werden. Wichtiger iſt, weil im Dialog volkstümlicher, die Komödie. Aber ihre Reime ſind, ſelbſt die Flexionsreime mit gerechnet, noch ſpärlicher als in der Tragödie. So Aristoph. ed. Mein. Lys. 1226: *Λακωνικοί — σοφώτατοι*, Thesm. 293 *ἐκποδών — λύγων*, 493 *ληκώμεθα — διαμασώμεθα*, Ran. 139 *γέρων — λαβών*, 184 *Χάρων — πραγμάτων*, 616, 796 *κινηθήσεται — σταθμήσεται*, 1001 *ἄξεις — φυλάξεις*, 1431 *τρέφειν — ὑπηρετεῖν*, Ach. 547 (551) *χρυσουμένων — μετρουμένων — ὠνουμένων*, 595 *σπουδαρχίδης — μισθαρχίδης*, Pax 1157 *εὖ ποιοῦντος — κἀφελοῦντος*, Ran. 1286 f. *φλαττο θραττο* u. a. m. Auch aus den Fragmenten der Komiker iſt nicht viel zu entnehmen. Anſcheinend kann man doch in einigen Fällen Abſicht bei der Wahl des Lautes heraus hören, So Mein. II, 1, p. 95, V. *φρύξας ἑψήσας κἀπ' ἀνθρακιὰς ὀπτήσας εἰς ἅλμην τε καὶ ὀξάλμην κἄτ' ἐς σκοροδάλμην*. Ferner *πάντα φορητὰ πάντα τολμητά* (etwa: alles tragen, alles wagen), *αἰπόλος καὶ βουκόλος, ξίφιζε καὶ σπόδιζε*; *καλλαβίδας* kontraſtirt mit *σησαμίδας, λακωνίζειν* mit *ταγηνίζειν; (κέρδος αἰσχύνης ἄμεινον) ἔλκε μοιχὸν εἰς μυχόν* erinnert mich an ego rumorem parvifacio dum sit rumen qui impleam; *εὐωδίαν* kontraſtirt mit *ἀηδίαν*. Ein Komiker ſchreibt in 5 Zeilen 10 Worte, die auf *πωλαις* endigen *μεμβραδοπώλαις, ὀχραδοπώλαις* u. ſ. w. Es folgen ſich *καταπλῦναι καὶ ἐκπλῦναι καὶ διαπλῦναι; φοινικίνῳ σισυμβρίνῳ ἀμαρακίνῳ* u. ſ. w. *ἀδικοῦσαν, ἀποκλείουσαν, αἰτοῦσαν*. Eine proſaiſche Analogie wird uns begegnen zu den Worten eines Dichters der ſog. neuen Komödie *μαθημάτων φρόντιζε μᾶλλον χρημάτων· τὰ γὰρ μαθήματ' εὑπορεῖ τὰ χρήματα*, etwa: auf Witz ſei mehr bedacht, als auf Beſitz, denn leicht verſchafft der Witz dir auch Beſitz.

Daß man für annähernden oder vollen Gleichklang, wenn auch nicht am Ende von Verſen, ein Ohr hatte, lehren andere Beiſpiele.

Im Sprichwort kontraſtirt *πίνοντες* mit *ἔδοντες, σκοτεινός* und *φωτεινός, ῥίπες* und *ἴπες*. Doch wenn Sprichwörter auch alt ſind, ſo können ſie nach Cruſius erſt in byzantiniſcher Form vorliegen, wie das auf Äſop zurückgeführte *τὰ προλήμματα νικήματα*, etwa: vorweg genommen, gut bekommen, oder friſch gewagt iſt halb gewonnen. Kleinigkeiten wie *ἵππος με φέρει βασιλεύς με τρέφει*, mich trägt das Pferd, der König mich nährt, ſind zu ſelten. Dagegen ſcheint der Umgangsſprache entnommen Arist. Ran. 463 *σχῆμα καὶ λῆμα* „Kleid und Schneid." Auch den Myſterienruf *ὖε* (*ὗε*?), *κύε*, etwa: regne, ſegne (= laß wachſen, bringe hervor) möchte ich erwähnen.

Abſichtlich klingt Lys. or. 7, 26 . . . *περὶ πολλοῦ ποιοῦμαι* | .... *περὶ οὐδενὸς ἡγοῦμαι*. Bei Xenophon, Cyrop. 8, 7, 17 kontraſtirt *ἑωρᾶτε* mit *κατεφωρᾶτε*; 3, 1, 17 *πάθημα* — *μάθημα*; Anab. 5, 8, 24 *δήσετε* — *ἀφήσετε*; bei Plato Leg. 6 p. 757A *ἰσότης* — *φιλότης*; bekannter iſt Sympos. p. 197 D. Lucian ſagt z. B. *τὰς ἐνθυμήσεις ὀξύν, τὴν παιδείαν βαθύν*. Andere Beiſpiele ſind von P. Wendland im Hermes 25, 181 f. behandelt. Sie ſind dem ſog. Gorgianiſchen Stil beſonders eigen, wie *ῥώμης καὶ γνώμης, κτῆσιν καὶ χρῆσιν*. Wenn dieſe Neigung bei Gorgias und ſeinen Nachahmern beſonders hervortritt, wird ſie doch kaum ohne volkstümliche Wurzel geweſen ſein. Es läßt ſich denken, daß ſich das Ohr mehr und mehr an Reim oder annähernden Reim gewöhnt hat, wie denn die Sprache in der Fähigkeit der Lautmalerei zunimmt, ſodaß ſie an Worten reicher wird, welche charakteriſtiſch Geräuſche nachahmen, wie z. B. in Goethes Hochzeitslied V. 6

Da pfeift es und geigt es und klinget und klirrt,
Da ringelts und ſchleift es und rauſchet und wirrt,
Da pisperts und kniſterts und fliſterts und ſchwirrt.

Die komiſche Poeſie der Römer mit Ausnahme von Plautus und Terenz iſt freilich ſo zerſtückelt, daß ſie ein ſicheres Urteil nicht geſtattet. Aber auch da iſt der Reim ſpärlich. Bei Naevius ſcheint taxpax der Umgangsſprache entnommen.[1]) Ferner leſen wir

ea me . . cum mea ancilla ait consuetum. id me arguit:
ita plorando orando instando . . obiurgando me optudit.

Sapientia gubernator navem torquet haut valentia ſetzt im erſten und letzten Wort den Verſtand des Steuermanns ſeiner wuch-

[1]) Ribb. com. fr. p. 6. Mein. IV p. 419. Vgl. jedoch Ritſchl opusc. II 254. 265. Böckh, Encykl. p. 581.

tigen Hand entgegen. Eine Sentenz des P. Syrus lautet amans quid cupiat scit, quid capiat non videt, etwa: der Liebhaber weiß, was er begehrt, ſieht nicht vorher, was ihm beſchert. Am Ende von Zeilen kann man Flexionsreime heraushören. Aus Ennius kann erwähnt werden inflammari, evitari, turpari; frondescere, pubescere; suspirantibus, balantibus; aus Pacuvius: paenitudine, vastitudine; innerhalb des Verſes lacerasti, orbasti; corpus tali maerore errore macore senet. Tu me amoris magis quam honoris servavisti gratia (Ennius) heißt etwa: mehr aus Begehren, als mich zu ehren, retteſt Du mich. Bei Terenz Eun. 605 iſt mi ostentam tantam . . tam optatam tam insperatam amitterem etwa: was ich feſthielt in Gedanken, ohne Hoffnung nur ſah ſchwanken, ſollt' ich mir entgehen laſſen?[1])

Während die ſog. klaſſiſche Poeſie der Römer im Reim nichts geleiſtet hat und er auch früher nicht poetiſches Formprinzip iſt, finden wir ihn z. B. in der Zauberformel.[2]) Terra pestem teneto, salus hic maneto die Erde ſoll das Verderben behalten, bei uns hier möge Wohlſein walten, reimt, wie huat huat huat, ista pista sista, wie hunc dolorem, hunc tumorem, hunc ruborem. Im Sprichwort kontraſtirt utilius erubescere quam pallescere, etwa: beſſer, ſich errötend ſchämen, als aus Not erbleichend grämen; es reimt: ubi uber ibi tuber; frange lunam et fac fortunam (?). Ein Ammenlied lautet lalla lalla lalla, aut dormi aut lacta. Die kunſtmäßige Proſa braucht den Reim weſentlich nur in Formeln der Volksſprache. Da ſagt z. B. Cicero . . ad quam non docti sed facti, non instituti sed imbuti sumus; er rechtfertigt das theoretiſch orat. 12, 38 . . und mit Abſicht, nicht ſo, daß ſie dem Hörer verborgen bleiben ſoll, ſondern offen giebt man ſich Mühe, daß . . die Ausgänge in gleicher Weiſe enden und beim Abfluß der Rede denſelben Klang wiederholen, wenn dies auch mehr in Uebungs- und Prunkreden beliebt wird. Dagegen ſcheint im ſog. afrikaniſchen Latein der Reim mehr zur Geltung zu kommen, als in der klaſſiſchen Zeit. Kurz, die Römer, wie ſie die Alliteration liebten, kannten auch den Reim. Aber poetiſches Formprinzip, namentlich als Versſchluß, war er nicht.

Nun war ja die Alliteration, die ſporadiſch auch im Ägyptiſchen

---

[1]) Plautus ſ. Uſener in Fleckeiſ. Jb. 1873. 107 p. 174 f. [2]) Bücheler Rh. Muſ. 1879, 845.

begegnet, bekanntlich Form der älteſten deutſchen Dichtung, während das franzöſiſche Rolandslied aſſonirt. Der Stabreim beſteht in Übereinſtimmung der Anfangslaute ſtark betonter Silben. Der im Deutſchen als Formprinzip erſt ſeit dem neunten Jh. nachweisbare Reim (Otfrids Krift) iſt alſo neu.[1]) Woher ſtammt er? Man ſagt uns, aus der lateiniſchen Kirchendichtung. Von den Anfängen im 3 Jh. bei Commodianus macht er Fortſchritte bei Auguſtin, wirkt als Kunſtmittel bei Sedulius, indem er die Schlußſilbe des Verſes verſtärkt und das Metrum markirt, findet ſich bei Venantius Fortunatus, Gregor dem Großen, Aldhelm (ca. 650) in einem Gedicht, das ſeine Heimfahrt von einem Beſuche in einer ſtürmiſchen Nacht beſchreibt, bei Bonifatius in den Verſen, die er zuweilen am Schluß ſeiner Briefe anfügt, in einer Kosmographie, in Gedichten nach Karl dem Großen. Die lateiniſche Kirchendichtung reimte alſo lange vor Otfrid. Dann wäre der Reim von Lateiniſch-Gebildeten eingeführt. Aber ſeine Aufnahme ſcheint pſychologiſch nur dann begreiflich, wenn er einer volkstümlichen Neigung entgegen kam, d. h. wenn er im Volke ſchon hier und da vorhanden war.

Und woher, wird man fragen, kam er in die lateiniſche Kirchendichtung? Da wir den Urſprung aus der Bibel ablehnen mußten, ſo könnten die Araber das Muſter geweſen ſein. Aber vom Studium der altarabiſchen Poeſie wiſſen wir bei den Dichtern der lateiniſchen Kirchenlieder nichts. Daß die Römer, an deren Kultur die unſrige unmittelbar anknüpft, für den Reim ein Ohr hatten, ſehen wir aus ihrer Proſa, aus Zauberſprüchen und Sprichwörtern. Eine Menge proſaiſcher Formeln hat Wölfflin geſammelt. Der Reim kann alſo im Volk vorhanden ſein, ohne gleich poetiſches Formprinzip zu werden. Ein Beſprechungsvers iſt auch im Kalewipoeg (p. 318) gereimt: tolle holle, polle wolle; populär wird der Ton des Horns mit tuttu-luttu (449,17) wiedergegeben. Volkstümlich wird auch die perſiſche Zauberformel bei Wahrmund ſein daegaeha fytyndi taebbulkura kyryndi, taebbulkumu kumuha, byjyndi jyndi jyndi. Warum ſollen wir glauben, daß gerade die Deutſchen kein Ohr für den Reim hatten, ſondern ihn nur entlehnten? Woher kam er aber den Römern für Zauberſprüche in den Mund? Iſt er ſchon im Volk

[1]) Rich. Meyer p. 188 u. f. Kluge l. c. 422 f. Sievers Beitr. 13. 1888 p. 121 f. Anz. f. idg. Spr. u. A. III 1894 p. 151 f. Kögel Geſch. I, 1. 77 f. Gröbers Gr. II, 2, 145. Ebert I 93 f. II 323 III 108; Proſa II 292.

vorhanden gewesen, wie kam er in der lateinischen Kirchendichtung zur Herrschaft und von dort weiter? Wir betrachten also

2. Die Wirkung des Reims und des Rytmus.

Nach unserer Empfindung faßt der Reim, der Gleichklang betonter Vokale und etwa folgender Konsonanten, Dinge zusammen, welche gleichartig oder gegensätzlich zu einander gehören. Außerdem diente er, bis zur Poesie der grammatischen Genusregeln herab, als Gedächtnismittel. Heute rot morgen tot ist ein Gegensatz, den die Erfahrung zur Einheit zusammenfaßt. Wie das Gespinnst, so der Gewinnst ist eine sachliche, sprachlich bestätigte Einheit. Bei Zauberformeln kommt es aber bekanntlich noch genauer auf die Worte an, wie sonst, wo doch dem naiven Bewußtsein Sache und Name eng zusammengehört, wie eingehend Fr. Polle (Wie denkt das Volk über die Sprache) dargelegt hat. Wird der Zauber nicht genau ausgesprochen, so wirkt er nicht. Übersetzen wir ferner ista pista sista jenes Verderben soll aufhören (wie es angeblich bedeutet), oder ziehen wir vor: jenes Verderben soll sterben? Wenn ja, warum? Der zuerst genannte Schade soll geändert werden, genau ersetzt durch das Berechtigte oder Wahre. Die im Klang pista ausgedrückte Wesenheit, scheinbar geheimnisvoll mit ihm verbunden, glaubte man wohl verdrängen zu können durch eine ähnliche, aber, genau besehen, verschiedene. Wie wenn man im Deutschen sagt, es giebt nicht Geld, sondern Schelt; nicht Brot, sondern Not. Beckmesser will einmal, glaube ich, nicht sterben, sondern werben. Der Kapuziner sagt, der Rheinstrom ist geworden zum Peinstrom, die Bistümer sind Wüstümer, die Länder Elender.

Wird hier durch den Klang Gegensätzliches verbunden, so analog Ähnliches vereinigt, wie das Gespinnst, so der Gewinnst; assem habeas assem valeas ist Dir ein as (Geldstück) beschert, bist Du (nur) ein as wert. Da nun die Römer auch in Prosa solche Formeln gebrauchten, in denen Gleichartiges und Entgegengesetztes durch den Klang vereinigt wurde, so würde sich in der Zauberformel nur derselbe Trieb zeigen. Folglich brauchten sie dergleichen nicht eigentlich als Poesie anzusehen. Und ist dies der Fall, so darf man nicht weiter fragen, warum sie für die Poesie nicht den Reim, sondern den Saturnier, später griechische Maße verwendeten. Mit alledem ist nicht bewiesen, daß alle Zauberformeln gereimt sein mußten,

ſondern nur, irre ich nicht, wahrſcheinlich gemacht, daß der Gleichklang Gleiches und Entgegengeſetztes band und daß man ihm eine geheimnisvolle Wirkung zuſchrieb, welche auf der Weſensgleichheit von Name und Sache zu beruhen ſchien. Dieſe Form diente zugleich dem Gedächtnis.

Daß der Reim in der lateiniſchen Kirchendichtung, ausſchließlich ja nicht, ſich ausbreitet, ſcheint den Bedürfniſſen des Geſanges zu entſprechen. Er unterſtützt den Geſang, denn der Abſchluß einer Reihe wird in dieſen Liedern durch das doppelte Mittel der muſikaliſchen Zeitdauer und des Gleichklangs markirt. Zudem hatte das Latein volltönende Endungen, welche die Sache erleichterten. (Dan. I. 348.)

ave virgo gratiosa
stella sole clarior
rubicunda plus quam rosa
lilio candidior u. ſ. w.

Während man früher annahm, Otfrids Vers ſei ganz, dann, er ſei zum Teil für den Geſang beſtimmt, wird jetzt von F. Saran auch dies geleugnet. Daß ſich der Reim in den abendländiſchen Literaturen weiter verbreitete, hat da, wo Aſſonanz herrſchte, weniger Erſtaunliches, als da, wo man erſt den Stabreim benutzte. Beides waren Mittel der Zuſammenfaſſung geweſen. War er im Deutſchen durch die, volkstümlichen Neigungen vermutlich entgegen kommende, lateiniſche Dichtung geſtützt, ſo ſcheint ſich in den romaniſchen Sprachen das Ohr an feinere Bedürfniſſe gewöhnt zu haben, denen die Abſchleifung der Sprache z. T. zu Hilfe gekommen ſein mag. Wir wünſchen, wie Lotze bemerkte, heute dieſe Wiederholung des Klanges mit einer kleinen Abwechslung verbunden, ſodaß z. B. nicht allgemein und mein, ſondern mein und dein u. ſ. w. reimt. Muß man ſich denken, daß zuerſt Zeile unmittelbar auf Zeile reimte, ſo bewirkte der Reim auch da eine Zuſammenfaſſung. Auf dem Gebiete der Geſichtswahrnehmungen, meint man, ſind alle neben der Symmetrie möglichen Proportionen äſthetiſch um ſo wirkſamer, je mehr ſie eine meſſende Zuſammenfaſſung begünſtigen. Analog ſcheint es mit den Mitteln, welche auf das Gehör wirken. Darum iſt der Reim geeignet, ein Größeres von 4 Zeilen z. B. in der Form ab ab zuſammen zu faſſen, wobei ſich unbewußt Nützlichkeit und äſthetiſche Wirkung vereinigen.

Allmählich gab der Reim für viele Gebiete der Poesie das herkömmliche, und so als natürlich empfundene Mittel der Darstellung, im Unterschied gegen die gewöhnliche Rede. Er gehört zum Festkleid gegen die Tracht des Alltags. Gemieden wurde er besonders in der edlen Nachahmung des Altertums, wie in Hermann und Dorothea, oder in der schrulligen Zeit, wo man dachte, ohne Reim zu dichten sei vornehmer, weil es die Alten so beliebt hatten.

Von der unglaublich mächtigen Wirkung des Rytmus und Reims, sagt Schopenhauer, weiß ich keine andre Erklärung zu geben, als daß unsere an die Zeit wesentlich gebundenen Vorstellungskräfte hierdurch eine Eigentümlichkeit erhalten haben, vermöge welcher wir jedem regelmäßig wiederkehrenden Geräusch innerlich folgen und gleichsam mit einstimmen. Dadurch werden nun Rytmus und Reim teils ein Bindemittel unsrer Aufmerksamkeit, indem wir williger dem Vortrag folgen, teils entsteht in uns durch sie ein blindes, allem Urteil vorhergängiges, Einstimmen in das Vorgetragene, wodurch dieses eine gewisse emphatische, von allen Gründen unabhängige Überzeugungskraft erhält. Vischer meint: Die Harmonie in der Musik haben wir als Ausdruck vervielfachter Resonanz *einer* Empfindung in demselben Gemüt oder in dem Gemüte Mehrerer gefaßt. Dasselbe vertiefte, erweiterte Gefühlsleben drückt das Echo des Reimes aus, ein liebendes Herüber und Hinüber, Neigen und Beugen, das bezeugt, daß die Welt der Gegenstände mit andrer Innigkeit und Vielseitigkeit als durch den bloß gewogenen und gemessenen Wert ins Herz zurückgeschlungen und hier verarbeitet wird. Beide Erklärer scheinen wahr und schön auszudrücken, was uns der Reim in seiner höchsten Entwicklung leistet.

3. Name des Reims.

Reim scheint ursprünglich Zahl oder Reihe zu bedeuten, so im Althochdeutschen und verwandten Idiomen; auch altirisch heißt rimi zählen, rechnen. Wie kommt also das mhd. rîm zu der Bedeutung gereimte Zeile? Zeuß glaubt, daß das französische rime auf keltisches rîm = Zahl zurückgeht. Die Volkssprache habe durch rime das mittelalterliche rythmus wiedergegeben, geleitet durch die Klangs- und Bedeutungsverwandtschaft, denn rythmus bezeichnet den accentuirten *und* den gereimten Vers. Analog könnte das deutsche rîm unter Einwirkung von rythmus, ohne romanischen Einfluß, gebraucht worden sein in

der Bedeutung gereimte Zeile und Endreim. Durch Reimen zählt man eine Zeile einer andern beſonders zu, als zu ihr gehörig, ſodaß der Reim in der That zuſammenfaßt. Dieſer Sinn tritt auch ſonſt hervor. Man kann ſich Widerſprüche nicht reimen d. h. eine Behauptung paßt nicht zur andern. Eine Rede, ſo zur Unzeit geſchiehet, reimt ſich eben wie ein Saitenſpiel, wenn einer traurig iſt, überſetzt Luther Sir. 22, 6. Man kann ſich etwas nicht reimen d. h. den Zuſammenhang einſehen. Es wird ungereimtes Zeug geredet u. ſ. w. Auch ohne poetiſche Form heißt Reim: Spruch, Wahlſpruch, Grundſatz, Überſchrift. Innerlich Gegenſätzliches, im Klang Ähnliches, wird auch durch die ſog. Paronomaſie verbunden, z. B. das iſt nicht Luſt, ſondern Laſt. Auch das Wortſpiel erſtrebt zuweilen ähnliche Wirkung, wie nach Kautzſch Ezech. 18, 20, Hoſea 8, 9; 12, 12; 13, 15. Amos 5, 5.

c. Verteilung von Rytmus und Reim.

Da Verteilung des Rytmus nur ſtattfinden kann, wenn verſchiedener Rytmus vorhanden iſt, ſo haben wir dort, wo man ſich nicht auf einen beſchränkt, zu fragen, ob ſich alle aus einem, oder mehrere ſelbſtändig entwickelt haben. Rytmus aus Tanz kann gleich ſein mit Tretarbeit. Arbeitsrytmus kann ſich z. B. daktyliſch und anapäſtiſch entwickelt, beim bloßen Geſang fortgeſetzt oder auf Tanz übertragen haben. Aber auch die einzelnen Worte ſelbſt ſind durch ihre natürliche Betonung verſchieden, ſind Jamben, Daktylen u. ſ. w. Sie fordern ſo von Natur zur Verwendung in einem ihnen entſprechenden Rytmus auf. Es muß wohl zugeſtanden werden, daß die indokeltiſche oder iraniſche Abzählung nach acht Silben nicht ſehr urſprünglich ausſieht. Jene Jaçnaverſe ſind aus religiöſen Liedern, die bereits eine ziemlich detaillirte und ritualiſtiſch entwickelte Gottesverehrung zeigen, anſcheinend Prieſtergeſänge mit lehrhaftem Anſtrich, alſo nicht urſprüngliche Poeſie. Doch geht die Welt ihren Lauf auch ohne unſre Pſychologie. Wir müſſen uns mit der literar-hiſtoriſchen Thatſache beſcheiden, aber als möglich zugeben, daß ſchon am Anfang mannichfaltiger Rytmus entwickelt wurde, daß es Dialekte des Rytmus gab.

Immerhin iſt zu beachten, daß jene älteſten ſilbenzählenden Verſe nur einen Rytmus haben, wenn ſie ihn überhaupt haben, daß z. B. der Daktylus bei den Römern importirt ſcheint, wie auch

ſonſt Metra neu eingeführt werden. So iſt freilich nicht ſicher, daß ſich aus dem paroemiacus alle griechiſchen Rytmen entwickelt haben. Die Entwicklung des Rytmus braucht nicht an allen Stellen gleichmäßig geſchehen zu ſein. Waren am Anfang mehrere, ſo muß für manche Arten der Poeſie einer mehr und mehr gebräuchlich geworden ſein, derjenige, der uns zuerſt darin begegnet. Oder Tanz- und Gangrytmus muß ſich bei denjenigen Arten erhalten haben, mit denen er urſprünglich verbunden war. Unſerem Geſchmack analog mag man nicht jeden Rytmus für jede Gelegenheit gleich paſſend gefunden haben. Aber über die Verteilung von Rytmus (und Reim) auf die verſchiedenen Arten der Poeſie ſcheint nicht viel Anderes geſagt werden zu können, als daß die Form des Rytmus eine gewiſſe pſychiſche Wirkung hat und daß geſchichtliche Tradition und Gewohnheit einen ſtarken Anteil an der poetiſchen Formung haben. Abſolute theoretiſche Normen laſſen ſich nicht aufſtellen. Ähnlich iſt es in der Muſik. Wir wiſſen nach Helmholtz, daß ſich die Grenze zwiſchen Konſonanzen und Diſſonanzen verändert hat und daß das Syſtem der Tonleitern, Tonarten und deren Harmoniegewebe nicht bloß auf unveränderlichen Naturgeſetzen beruht, ſondern z. T. auch die Folge äſthetiſcher Prinzipien iſt, die mit fortſchreitender Entwicklung der Menſchheit einem Wechſel unterworfen geweſen ſind und wohl ferner noch ſein werden.

Wir werden z. B. begreiflich finden, daß für das Epos oder den Dialog nicht die erregte Form des dochmiſchen Rytmus paſſend ſchien, wie $\smile - - \smile -$, ſondern daß der Dialog mit ſeinen Jamben der gewöhnlichen Rede näher kam, weswegen auch die Tragiker vom Trochäus abgegangen ſeien. Die Erfindung neuer rytmiſcher Formen wird dem Bedürfnis entſprungen ſein, die Wirkung hervorzubringen, welche nach dem Gefühl grade von dieſer Wirkung abhing. Dieſe Fragen haben ſchließlich nur Sinn für unſre occidentaliſche Bildung und auch da erſt für ſpätere Zeiten.

Wir denken uns jetzt für die Wahl der Form wirkſam 1) ſteigenden oder fallenden Rytmus, 2) die Länge der Zeilen und die Möglichkeit des enjambements, 3) die ungeſuchte Freiheit der Abwechslung im Versfuß, ſodaß ein Daktylus 2 oder 3 Silben haben, ein Jambus mit einem Anapäſt wechſeln kann, 4) Freiheit oder Zwang des Reims, 5) die geſchichtliche Tradition, wonach z. B. die Epik von Voß und Goethe mit der Erinnerung an Homer aufgefaßt wurde. Das Epos

ist trochäisch, daktylisch, iambisch, gereimt und ungereimt; die Lyrik am freiesten im Metrum und Rytmus, das Drama iambisch, z. T. trochäisch. An sich hätte Milton den Reim anwenden, Spenser ihn unterlassen können. Will man im deutschen Epos reimen, so liegt an sich keine Nötigung zu ottave rime vor, die allerdings kleine abgeschlossene Kunstwerke sind, anders als Daktylen oder Trochäen, wie in Platens Abassiden. Die Reimpaare des mhd. Epos erscheinen „monoton", die Zeilen „zu kurz" — wovon jene Dichter freilich nichts merkten. Darum gab Klopstocks Hexameter dem Gedanken freiere Bewegung;[1]) aber wiederum läßt sich nicht sagen, daß er ihn wählen mußte, da er nur dürftige Vorübungen darin antraf. Andronicus Livius übersetzt die Odyssee saturnisch, Nävius behandelt so einen nationalen Stoff; Ennius dagegen führt den Hexameter ein, der dann, mit anderen griechischen Maßen, blieb. Wahrscheinlich schien das homerische Versmaß auch eine Nachahmung des Stils zu fordern. Unser romantisches Epos wurde durch die Italiener beeinflußt. Aber auch die Sprachen selbst wirken auf den Rytmus. Nicht alle z. B. eignen sich für Daktylen und Anapäste. Daß nun diese grade für das ungarische Kirchenlied beliebt wurden, hat keine ästhetische Notwendigkeit. An der genialen Erfindung des sogen. elegischen Distichons kann keine Theorie herumreden. Die Poeten wollten sich auch als Meister der Sprache zeigen und kamen so zu wunderlichen Künsteleien, wie die Perser (bei Rückert) und unsre Meistersinger. Nicht oft wird man sagen können, daß die gewählte Form die einzig passende ist und daß eine andere die Wirkung haben müßte, die Martial schildert:

Fidentinus, Du trägst in Wahrheit etwas von mir vor;
Wenn es Dein Vortrag verhunzt, dann wird das Meinige Dein.

C. Was ist Poesie? Definitionen.

Nachdem wir die Antriebe zur Poesie (oder zum Gesang), ihre ursprüngliche Ausübung und ihre allgemeine Form kennen gelernt haben, haben wir uns mit einigen Definitionen zu beschäftigen. Wenn man sagt, Mitteilung mache Vergnügen, Poesie sei entsprungen aus Heiterkeit, sie mache das Leben vergessen, so liegt in diesen

[1]) Vischer IV 1297. Carr. p. 222. Hettn. II 120. Wackern. p. 75. Grdb. Gr. II, 2, 296.

bekannten Wendungen freilich etwas Richtiges. Sie entspringt aber nicht bloß aus Heiterkeit, sondern auch aus Trauer und Verlangen, Überraschung. Ja, anscheinend aus einer psychophysischen Zweckthätigkeit im Sinne der Lebenserhaltung. Entspringt sie aus Trauer, so kann sie nicht bezweckt haben, das Leben vergessen zu lassen, wenn sich das Gemüt einer einzigen, ausgewählten Empfindung hingab, der Klage. Auch beabsichtigte Mitteilnng scheint es nicht ursprünglich gewesen zu sein, sondern ein Stimmungs-Reflex bei Arbeit und geistiger Erregung. Sie erscheint vielmehr als Befreiung, ein Mittel, um einen Stimmungs-Überschuß los zu werden. Reflexlaute des Arbeitsgeräusches, bloßes Brüllen beim Tanz wird allmählich geistiger, indem der Mensch seine Thätigkeit in Worten regulirt, seine Freuden und Leiden ausspricht.

Obgleich naturgemäß der Poesie der Charakter der Nachahmung häufig anhaftet (wir kommen bei den Anfängen des Dramas darauf), so läßt sich doch nicht wahrscheinlich machen, daß Poesie zum Zweck der Nachahmung entstanden ist, was wohl im Ganzen die Anschauung der Griechen war[1]).

Wenn Schiller die Nachahmung des Wirklichen als die Aufgabe des naiven Dichters bezeichnet, der bloß der einfachen Natur und Empfindung folge, so darf nicht übersehen werden, daß ihm der Begriff der Poesie kein andrer ist als „der Menschheit ihren möglichst vollständigen Ausdruck zu geben." Darin liegt, daß die Poesie dem Ausdrucksbedürfnis entspringt, nicht unmittelbar dem der Mitteilung. Die Poesie ist dem Spiel der Kinder ähnlich. Das ist freilich oft nachahmend, wie man auch aus Andree ersehen kann; aber das Wesen des Spiels wird, wie Sully bemerkt, mißverstanden, wenn davon als einem vollständig bewußten Prozeß der Nachahmung gesprochen wird. Das Kind werde beim Spiel von einer Idee erfüllt und bringe diese in einer sichtbaren Handlung zum Ausdruck. Nach Hegel[2]) hat die Poesie begonnen, als es der Mensch unternahm, sich auszusprechen. Die Sprache ist an sich nicht Nachahmung, sondern Befreiung; ähnlich die Poesie. Wie Sprache einen Überschuß von Geist über das vegetative Leben voraussetzt, so Poesie mehr und mehr einen Überschuß über die gewöhnliche Empfindung. Wer

[1]) Das Material bei Belger; vgl. Schopenh. W. a. W. I § 45. Vischer IV 1171.
[2]) Ästhet. p. 239. vgl. Ztschr. f. Psych. I 177. V 127.

ſich der Klage ergiebt, hat dabei oft die bekannte Befriedigung, daß er etwa im Schmerz an das denkt, was er geliebt hat und noch liebt. So ſagen die Griechen

Denn auch im Leid noch ward dem Menſchen dieſer Troſt,
Daß er die Klage äußert, daß er Thränen weint.
Dadurch beſchwichtigt er die Trauer des Gemüts,
Und leichter wird das Herz von übergroßer Laſt.

Dieſe befreiende Kraft der Poeſie ſcheint ein orientaliſcher Weiſer gemeint zu haben, als man ihn fragte, wer die Dichter des Schiking ſeien. Tſchuchi antwortet: der Menſch erhält bei ſeinem Eintritt in das Leben vom Himmel die Ruhe des Herzens als Mitgabe. Von den äußeren Gegenſtänden in Bewegung geſetzt, verwandeln ſich ſeine Gefühle in Wünſche, dieſe bringen den Gedanken hervor, er weckt das Wort aus ſeinem Schlummer auf. Das Wort reicht aber nicht hin für ſeine ſtürmiſch bewegte Bruſt. Er bricht in laute Seufzer aus und in ſchneidende Jammertöne, welche auch ohne unſern Willen zur Melodie werden und zu Geſängen voll Harmonie. So iſt das Buch der Lieder entſtanden. Wenn man weiter fragt, weswegen die Gedichte belehrend ſind, ſo antworte ich: die Gedichte entſtehen, wenn des Menſchen Herz, durch äußere Dinge bewegt, ſeine Bewegung in Worten offenbart. Da aber die Dinge, welche das Herz bewegen, gut oder böſe ſind, ſo ſind auch die Worte wahr oder lügenhaft.

Goethe läßt Franz (G. v. B. II 5) ſagen: ſo fühl' ich denn in dem Augenblick, was den Dichter macht, ein volles, ganz von einer Empfindung volles Herz. Dies kann wohl die Formel ſein, welche die Antriebe zur Poeſie umfaßt. Kaum iſt es nötig, eine kleine Einſchränkung zu machen. Denn von einer Empfindung kann Jemand ganz voll ſein, wie von Zahnſchmerz oder Frieren, ohne deswegen poetiſch zu werden. Sondern jene eine Empfindung war die einer gemeinſamen Thätigkeit, der Freude, Sehnſucht, Klage, Überraſchung, Erinnerung an ein Geſchäft des Tages u. ſ. w. Der Inhalt jener Empfindungen hat, von dem vorausgeſetzten erſten Arbeitsgeſang abgeſehen, das Gemeinſame, daß das gewöhnliche Niveau unterbrochen wird, ohne daß dabei der Menſch, wenn es ſich grade um Schmerz handelt, ſich völlig vom Schmerz bezwungen fühlt.

Wir werden demnach ſagen können, daß Poeſie mehr und mehr entſpringt aus einer Steigerung des gewöhnlichen Empfindens, daß

sie Steigerung ist und bewirkt oder bewirken soll beim Andern. Sie ist Steigerung durch Form und Inhalt. Die Form ist Gesang, Rytmus, Reim. Der Inhalt hebt in Auswahl lebhaftere Empfindungen hervor. Form und Inhalt finden ihr Echo im Hörer oder Leser und heben auch ihn unter normalen Umständen zu gesteigerter Empfindung empor. Natürlich darf man nicht vergessen, daß sich die Anfänge der Poesie von ihrer Blüte unterscheiden müssen. Was jener Botokude singt, wird uns nicht sehr poetisch vorkommen. Und doch werden wir in der Form seiner Gefühlsäußerung einen Funken von dem finden können, was später zum Glanze der Schönheit wird. Der Eintritt in die höhere Menschlichkeit wird, wie Schiller es ausdrückt, durch Freude am Schein, Neigung zum Putz und Spiel vollzogen. Die Kunst entwickelt sich aus den ersten Versuchen zur Verschönerung des Daseins, wenn auch der ästhetische Spieltrieb (auf den Neumann so übel zu sprechen ist) in seinen ersten Versuchen noch kaum zu erkennen sei. Wenn sich aber ein Gemüt, das sich am Scheine weidet, schon nicht mehr an dem ergötze, was es empfindet, sondern an dem, was es thut, so sei Schönheit ein Zustand unsres Subjekts, weil das Gefühl die Bedingung ist, unter der wir eine Vorstellung von der Schönheit haben.

Erst für spätere Zeiten, die wir aber reichlich bei den sogen. Naturvölkern kennen lernen, passen für die Poesie auch so hohe Bestimmungen, wie die A. W. v. Schlegels und Goethes. Schlegel erklärt Poesie „im weitesten Sinne genommen" als die Fähigkeit, das Schöne zu ersinnen und sichtbar und hörbar darzustellen, als eine allgemeine Gabe des Himmels, an der selbst sogen. Barbaren und Wilde teilhaben. Die wahre Poesie, sagt Goethe, kündet sich dadurch an, daß sie, als ein weltliches Evangelium, durch innere Heiterkeit, durch äußeres Behagen, uns von den irdischen Lasten zu befreien weiß . . . Nicht so hohe Anforderungen dagegen stellt er, wenn er zu Eckermann äußert: lebendiges Gefühl der Zustände und die Fähigkeit es auszudrücken, macht den Poeten. Einen Poeten, einen Macher, nennt Schiller jeden, der im Stande ist, seinen Empfindungszustand in ein Objekt zu legen, sodaß dieses Objekt mich nötigt, in jenen Empfindungszustand überzugehen, folglich lebendig auf mich wirkt. Aber nicht jeder Poet sei darum dem Grade nach ein vortrefflicher. Etwas kürzer drückt Vischer einen ähnlichen Gedanken aus, wenn er die Dichtkunst empfundene und empfindende

Gestalt nennt; sie sei der gefrorene Wein des Lebens ohne das Eis, das die andern Künste mitgeben. Eine poetische Erklärung dessen, was ein Dichter ist, giebt Musset. Sie hat ungefähr folgenden Inhalt:

Das Sonst verscheuchen; jetzt, nur einem Gedanken ergeben,
Ihn wie an gold'ner Axe lassen schweben,
Ein Hin und Her, unruhig, dennoch bleibend,
Den Traum des Augenblicks zu ewiger Dauer beschreibend.
Das Wahre, Schöne lieben, ihren Einklang fassen,
Des Genius' Drang im Herzen klingen lassen;
Freudvoll und leidvoll sein, wie's kommt, allein;
Ein Wort, ein Lächeln, einen Blick, des Seufzers Pein
Mit Dichterkunst, reizvoll und zagend, behandeln,
In eine Perle eine Thräne wandeln:
Das ist hier Eures Dichters Leidenschaft,
Sein Gut, sein Ehrgeiz, seines Lebens Kraft.

Daß die Poesie Befreiung ist, indem die Menschen sich aussprechen, scheint z. B. aus einem psychologisch wahren Vorgang ersichtlich, wenn er auch keine Verse zeitigte. Zugleich zeigt er jene Steigerung, welche uns für die Poesie charakteristisch ist. In G. Kellers Grünem Heinrich lesen wir: Die fortwährende Erinnerung an sie und ihre Abwesenheit machte mich insgeheim immer kecker und vertraulicher mit ihrem Bilde. Ich begann lange Liebesbriefe an sie zu schreiben, die ich zuerst verbrannte, dann aufbewahrte; und zuletzt wurde ich so verwegen, Alles, was ich für Anna fühlte, auf ein offenes Blatt zu schreiben, in den heftigsten Ausdrücken, mit Vorsetzung ihres vollen Namens und Unterschrift des meinigen, und dies Blatt auf das Flüßchen zu legen, daß es vor aller Welt hinabtrieb, dem Rhein und dem Meere zu, wie ich kindischerweise dachte. Ich kämpfte lange mit diesem Vorsatze, allein ich unterlag zuletzt; denn es war eine befreiende That für mich und ein Bekenntnis meines Geheimnisses, wobei ich freilich voraussetzte, daß es in nächster Nähe Niemand finden würde.

Form- und bewußtlose Poesie regt sich, wie die Brüder Schlegel sagen[1]), in der Pflanze, strahlt im Licht, lächelt im Kinde, schimmert in der Blüte der Jugend, glüht in der liebenden Brust der Frauen. Das wird uns bedeuten: jene Vorgänge können auf uns poetisch wirken. Dagegen finden wir nicht bestätigt: Das ist der Anfang

[1]) Athenäum III. 1800 p. 59. 103. 119. Vorles. II 161.

aller Poesie, den Gang und die Gesetze der vernünftig denkenden Vernunft aufzuheben und uns wieder in die schöne Verwirrung der Fantasie, in das ursprüngliche Chaos der menschlichen Natur zu versetzen . . . Vielmehr klingt diese Definition romantisch. Denn romantisch nennen dieselben Autoritäten das, was uns einen sentimentalen Stoff in einer phantastischen Form darstellt. Den allgemeinen Gefühlswert der Poesie betonte Gneisenau, der ja auch selbst Verse gemacht hat. Er hatte 1811, wie H. Delbrück erzählt, dem Könige vorgeschlagen, alle Prediger sollten bei ausbrechendem Kriege über einen passenden Text predigen, die Unterjochungspläne des Feindes in schwarzen Farben schildern, an das jüdische Volk unter den Makkabäern erinnern u. s. w. Der König bemerkte dazu: als Poesie gut. Gneisenau antwortete: Religion, Gebet, Liebe zum Regenten, zum Vaterland, zur Tugend sind nichts Andres als Poesie; keine Herzenserhebung ohne poetische Stimmung. Wer nur nach kalter Berechnung handelt, wird ein starrer Egoist. Auf Poesie ist die Sicherheit der Throne gegründet. . . Die Bande der Geburt, der Zuneigung, der Dankbarkeit fesseln den Menschen an seinen alten Herrn. Mit ihm will er leben und fallen; für ihn entsagt er den Familienfreuden und giebt seine Lieben einer ungewissen Zukunft preis. Dies ist Poesie und zwar von der edelsten Art. An ihr will ich mich aufrichten mein Leben lang. Hier wird also die Begeisterung durch und für den Herrscher zur Poesie gerechnet d. h. es findet eine Steigerung des Gefühls statt, eine Erregung des Mutes und des Willens zu großen Dingen, woran es gewöhnlich den meisten Menschen fehlt.

Ähnlich sagt Grosse, Poesie sei sprachlicher Ausdruck von äußern oder innern Erscheinungen in ästhetisch wirksamer Form zu ästhetischem Zwecke. Etwas umfassender Volkelt: Deutlicher, zusammenfassender, vielsagender, als es im Durchschnitt der Wirklichkeit geschieht, soll die Kunst in uns ein Gefühl davon erwecken, wie Freude und Leid, Gutes und Böses, Vernunft und Unvernunft im Lebens- und Weltgetriebe gestellt sind.

Zum Ursprung der Poesie gehört aber auch, daß wir fragen, wer gesungen oder gedichtet hat, oder wie sich die Poesie auf Männer und Frauen verteilt.

D. Urſprung betrachtet nach der Beteiligung von Männern und Frauen.

Wenn ſich ein Kritiker dreht und windet, ob er den Gegenſtand ſeiner Beurteilung loben oder tadeln ſoll, ſo giebt es ein ſchnelles Mittel, um ſeinen gewiſſenhaften und wohlwollenden Zweifel abzuſchneiden. Das iſt die Frage: würdeſt du ſelbſt wünſchen, der Verfaſſer dieſes Buches, dieſer Komponiſt, Maler, Bildhauer zu ſein? Eine wahrheitsgemäße Beantwortung dieſer Frage würde zugleich die Kritik enthalten, welche freilich immer etwas von der Subjektivität des Beurteilers enthält, obgleich ſie anſtrebt, eine Erſcheinung objektiv zu beurteilen d. h. im Zuſammenhang mit den weſentlichen Erſcheinungen desſelben Gebiets und nach dem Sinne ſeiner Entwicklung bis zu dieſem Augenblick.

An der Entwicklung der Literatur ſind die Frauen mittelbar und unmittelbar beteiligt. Wie ſollte es auch anders ſein, da ſie etwa die eine Hälfte des geſamten geiſtigen Lebens der Menſchheit repräſentiren und im Haushalt der Geſchichte eine ſcharf beſtimmte Rolle ſpielen. Man denke ſie einen Augenblick weg, ſodaß wir eine völlig männliche Welt hätten, deren Zuwachs meinetwegen durch Wunderbäume erfolgte, welche mit präſtabilirter Harmonie grade ſo viel Individuen hervorbrächten, als der Weltlauf braucht, um ſeine verzwickten Aufgaben zu löſen. Wie anders wäre dann unſre Literatur und Kunſt geworden, wie anders ſähe ſie jetzt aus. Eine Lyrik ohne Frauen und Mütter, ein Drama ohne Liebe der Geſchlechter, ein Epos, welches nur von Männerthaten erzählt und vom Kampf der Waffen wiederhallt; eine Bildhauerei und Malerei, beſchränkt auf die männlichen Erſcheinungen des menſchlichen Geſchlechts, eine Muſik, welcher der zarte oder glühende Hauch deſſen fehlt, was wir gewöhnlich Liebe nennen. Kurz, da beſonders die Poeſie an die Thatſachen des Lebens anknüpft, zu denen ja doch die Gedanken und Gefühle der Menſchen gehören, ſo haben die Frauen einen ſehr ſtarken mittelbaren Anteil an der Literatur.

Nicht ſo ſehr ſind ſie bisher unmittelbar daran beteiligt geweſen. Wollte man nun jene oben formulirte Frage ſtellen, ſodaß eine einzige Frau für alle, ein einziger Mann für alle antwortete, ſo wäre nicht zu zweifeln, daß der Mann vorziehen würde, die literariſchen Kunſtwerke der Männer geſchaffen zu haben. Aber auch die Frauen

würden wohl zugeben, daß sie dies lieber hätten, als den Ruhm, der sich an ihre eignen literarischen Leistungen knüpft. Vielleicht kommt einmal ein Zeitalter der ausgleichenden Gerechtigkeit, wo der Spieß umgedreht wird. Vorläufig aber gehört dieser Gedanke noch zu den schönen Träumen, denen sich die Männer mit ideeller Askese hingeben können.

Mit welcher psychologischen Erwartung werden wir nun an die Thatsachen herangehen? Die Poesie stellt in eigenartiger Form Thatsachen, Gedanken und Gefühle dar, welche den Darstellenden besonders interessiren und deren Darstellung oft nicht so leicht ist, sondern Zeit und Übung erfordert. Wenn der Gedanken- und Gefühlskreis der Männer und Frauen verschieden ist, wie auch ihre Thaten und ihr Beruf, so können wir von vornherein ihre poetische Thätigkeit nicht als gleichartig erwarten. Wenn die soziale Stellung der Männer und Frauen ungleich ist, ihre Bildung auf verschiedenen Wegen und mit verschiedenen Mitteln erreicht wird, so wird dies im geistigen Leben der Frau und in ihren Leistungen zum Ausdruck kommen. Wenn eine Zeit kommt, wo Poesie Geld bringt oder bringen soll, so sollte sich immer noch die Frau weniger an ihr beteiligen, da Geld verdienen noch immer die Hauptaufgabe des Mannes ist, wenn man die Ehe als unentbehrliche Bedingung des gesellschaftlichen Lebens betrachtet. So lange ein Volk nicht schreibt, also seine Bildung ziemlich gleichmäßig ist, könnten an sich die Frauen größern Anteil an der poetischen Produktion nehmen. Giebt es systematischen Unterricht, Bücher u. s. w., so scheiden für einen gewissen Teil der Produktion diejenigen Frauen aus, welche, aus Mangel an Zeit, Geld und Gelegenheit, vom Studium ausgeschlossen sind. Überall wird man also in der geschichtlichen Einzelerkenntnis nach der Wirksamkeit jener beiden Elemente spähen müssen: Begabung und Stellung, Mitgabe von der Natur und Gunst oder Ungunst der gesellschaftlichen Verhältnisse. Wir beschränken uns auf eine allgemeine Orientirung.

Zunächst müssen wir denken, daß ursprünglich die Empfindungen der Frauen auch von ihnen ausgesprochen worden sind, daß sie ihre poetischen Bedürfnisse selbst befriedigten, daß sie es waren, welche den spezifisch weiblichen Empfindungen Ausdruck gaben. Daher werden wir Schlaf-, Wiegen- und Ammenlieder, welche z. T. so interessant sind, auf Frauen zurückführen, außer, wo ein Mann ausdrücklich als Verfasser genannt ist, selbst wenn es ein sog. Männer-

kindbett (couvade) gab. Eine andre Klaſſe von Empfindungen ſind beiden Geſchlechtern gemeinſam. Mitgeſungen haben ja, wie wir ſahen, die Frauen wiederholt. Dagegen werden wir glauben, daß Kriegsgeſang auf die Männer zurückgeht. So läßt ſich wohl denken, daß die Frauen bei vielen, relativ urſprünglichen, Gelegenheiten auch aktiv und produktiv geweſen ſind. Zuweilen wird ſogar bei den ſogen. Naturvölkern von Dichterinnen ausdrücklich berichtet[1]). Sollte ſich bewahrheiten, daß an vielen Stellen der Erde wirtſchaftliche Arbeit vorzugsweiſe den Frauen oblag, ſo wäre wohl denkbar, daß grade auf ſie einfache Arbeitsgeſänge zurückgingen. Ein zweites Gebiet weiblicher Thätigkeit kann die Heilung von Wunden und Krankheiten geweſen ſein. Inſofern dabei Heil- oder Zauberlieder verwendet wurden, rühren ſie wahrſcheinlich von Frauen her und wurden vielleicht in beſtimmtem Rytmus über die Wunde oder die Teile des Körpers geſungen, ſpäter geſprochen. Daß in alter deutſcher Zeit der Zauber in erſter Linie von Frauen geübt wurde, iſt bezeugt[2]), bekannt, daß noch jetzt das Beſprechen vereinzelt durch Frauen ſtattfindet. Doch finde ich bei Friſchbier nicht ausdrücklich bemerkt, daß das Streichen z. B. zu den Worten „die Mandeln und die Huken, das Schloß kann nicht ſchluten“ rytmiſch geſchieht.

a. Die Frauen in der Lyrik.

Von geſchätzten Dichterinnen hören wir in Japan, von dichtenden Frauen in China. Schon Goethe kannte die Gedichte hundert ſchöner Frauen aus China. Sie ſingen nicht nur, wie wir ſahen, ein Lied beim Einſammeln von Kräutern, ſondern in dem epiſchen Gedicht „das Blumenblatt“ machen Damen Liebesverſe. In Indien werden im Rig-Veda Frauen als Dichterinnen von Hymnen, ſpäterhin auch als Verfaſſerinnen von Gedichten bezeichnet, ſo Çîtâ von R. Piſchel. Aus der perſiſchen Literatur kann ich nur den einen Namen der Râbiah Qizdârî Balchî (nach Ethé) anführen. Sie entſtammte, etwa 950 n. Chr., einer arabiſchen Familie und erhielt trotz ihrer perſiſch geſchriebenen Lieder den Beinamen „Zierde der Araber.“ Bei den Hottentotten lieben es nach Th. Hahn beſonders die Damen, der überfließenden Galle in Schimpf- oder Spottliedern einen Abzugskanal zu geben. Doch improviſiren ſie auch als Mütter, Schweſtern,

[1]) Waitz-Gerland VI 83. 85. 100. 606. [2]) Germ. Phil. I 1137.

Wärterinnen Wiegenlieder. Aus dem Afghaniſchen führt ſie Darmeſteter an. In Finland liegt den Frauen ſpeziell der Vortrag der Hochzeitsrunen ob. Außerdem haben ſie gar manche Geſänge zum Gebrauch bei verſchiedenen Gelegenheiten. Charakteriſtiſche Einzelheiten können wir aus dem Alten Teſtament kaum nachweiſen. Wir hörten, daß die Frauen ſangen, wie die Gelegenheit allgemeiner Erregung es darbot. Als Inſtitution hat es, wie auch anderwärts, Klageweiber gegeben. Denn Jerem. 9, 17 leſen wir: merkt doch darauf und ruft den Klagefrauen, daß ſie herbeikommen, und ſendet zu den des Wehgeſanges kundigen Weibern, daß ſie herbeikommen, daß ſie ſich beeilen, ein Trauerlied über uns anzuſtimmen, damit unſre Augen überfließen von Thränen und von Waſſer unſre Wimpern triefen. Hervorgehoben wird Mirjam

Singt Jahwe ein Lied; denn hoch erhaben iſt er,
Roſſe und Reiter hat er ins Meer geſtürzt.

Arabiſches finden wir in Rückerts Hamâſa. Da wird eine Siegreifdichterin, Gâdira, engagirt, um einem Mann „die Wahrheit zu ſagen.“ Berühmt war die Schweſter des Sachr, Tomâdhir, eine Dichterin der heidniſchen Zeit, die aber den Islam erlebte, durch ihre Trauergeſänge auf ihre gefallenen Brüder. Ein andresmal verhöhnt eine Frau ihren Mann in 6 Zeilen (mehr iſt uns leider nicht überliefert); Gedichte von Frauen werden auch ſonſt bei Rückert erwähnt.

In der Ilias läßt Homer die Andromache, Hekuba und Helena die Totenklage erheben, in welche die Weiber klagend einſtimmen; das iſt ja ihre Natur — meint Plutarch. Die dichtenden Frauen der Geſchichte ſind wohl faſt ohne Ausnahme äoliſcher oder doriſcher Herkunft. Als Stern erſten Ranges ſtrahlt unter ihnen, ſowie unter allen griechiſchen Lyrikern, Sappho, die ſpäter ſchlechthin die Dichterin hieß. Das Wenige, was von ihr übrig geblieben iſt, läßt aufs lebhafteſte bedauern, daß wir nicht Alles haben. Vielleicht war ſie das größte lyriſche Talent Griechenlands. Korinna hat Chöre für Jungfrauen verfaßt, deren Inhalt aber alte Heldenſage war. Angeblich hat ſie fünfmal in muſiſchen Wettkämpfen geſiegt. Auch Teleſilla dichtete Lieder für Jungfrauen; Praxilla dagegen, nicht ganz zweifelsohne, Lieder für Sympoſien. Andre Namen ſind Myrtis, Möro, Anyte, Noſſis, Erinna — mit einem Gedicht in Hexametern auf die Spindel, deſſen Verfaſſerſchaft jedoch ſchon im

Altertum angezweifelt wurde. Unter ihrem Namen gehen auch einige Grabſchriften auf Freundinnen. Endlich wird von einer Rätſeldichterin berichtet. Sappho, welche viel Verehrung genoß, aber an die ſich auch viel Klatſch heftete, war übrigens verheiratet. Eine Probe ihres Talents findet man in deutſcher Nachdichtung z. B. bei Schultz-Geffcken p. 28.

Die einzige nennenswerte Dichterin der byzantiniſchen Zeit iſt nach Krumbacher aus dem 9. Jh. Kaſia. Ihre Dichtung iſt weſentlich Kirchenpoeſie und Lob des Kloſterlebens. Doch ſchrieb ſie auch Epigramme. Bei den Römern gab es Frauen (praeficae), die Totenklagen anſtimmten. Enthielten die wirklich ein Lob des Toten, ſo fragt ſich immer noch, wieviel davon formelhaft war; beſchränkte ſich die nenia nicht auf Formeln, ſo wurden die Details doch gewiß den praeficae geliefert. Sempronia, mit griechiſcher und lateiniſcher Bildung, hatte, wie Salluſt im Catilina c. 25 berichtet, unter andern Gaben auch die, Verſe zu machen. In der Kaiſerzeit machten Damen griechiſche und lateiniſche Verſe, ließen ſich auch gern mit Sappho vergleichen. Näheres in L. Friedlaenders Sittengeſchichte I 290, Ribbeck Geſch. II 193, III 286.

Etwas deutlicher treten Individuen in der italieniſchen Literatur hervor. Als ein weibliches Univerſalgenie bezeichnet uns Klein die gegen 1570 verſtorbene Armani Vicenza. Als älteſte Repräſentantin der Poeſie wird Nina (13 Jh.) genannt. Eine Menge Namen giebt das 14. und 15. Jh. Die Lyrik war weſentlich religiös und asketiſch. Catharina von Siena ſtarb 1380, Catharina von Bologna verfaßte Laudi spirituali. In der Mitte des 16. Jh. konnte Domenichi ſchon eine Samlung von etwa 50 Dichterinnen herausgeben. In dieſer Zeit hoher Bildung treffen wir u. a. auf die Namen der Vittoria Colonna, welche aus dem Leben des Michel Angelo bekannt iſt, auf Veronica Gambara, Gaspara Stampa, Tullia d'Aragona, Laura Battiferra, Tarquinia Molza, welche auch in lateiniſcher Sprache dichtete — wie denn oft genug Frauen in gelehrten Sprachen dichteten. Aus dem 18. Jh. ſeien die Sonette der Fauſtina Maratti erwähnt. In neueſter Zeit giebt ein lebhaftes Bild des perſönlichen Lebens und der Zeit die Samlung von Ada Negri, deutſch von H. Jahn, nicht ohne Idealiſirung der „Arbeiter" und deſſen, was ſie thun oder leiden, aber doch mit manchem hübſchen Gedicht.

In Portugal regen sich die Frauen literarisch-poetisch etwa seit dem 15. Jh. Religiöse Dichtungen verfaßte u. a. Joanna da Gama † 1586. Den oft erteilten Ruhm der zehnten Muse genoß dort Violante do Ceo (1601—1693!). Sterne zweiter Größe scheinen Luisa Sigea, Joanna Vaz und die Marquise von Alorna. Als bedeutendste Dichterin des 19. Jh. bezeichnet Mätzner die Gräfin von Oyenhausen.

In Spanien gab es außer gelehrten Frauen auch dichtende. Lassen wir die älteren Regungen religiöser Poesie bei Seite, so ist aus dem 17. Jh. Bernarda Ferreira de la Cerda zu nennen, die uns noch begegnen wird. Den Ruhm der zehnten Muse genoß dort Inez de la Cruz, der wir außer lyrischen Gedichten auch ein Auto verdanken.

Reichhaltiger ist Frankreich, von dessen chansons de toile wir schon hörten. Lyrik, z. T. religiöser Art, wird zeitig bezeugt. Marie de France † 1272 bearbeitete nach volkstümlicher Überlieferung Lieder, Fabeln und Tiersage. An den Anfang des 15. Jh. führt uns Christine de Pisan. Eine ganze Reihe provenzalischer Dichterinnen (trobairitz) hat Oskar Schultz behandelt, welcher auch andre Frauenlyrik zur Vergleichung herbeizieht. Die religiöse Dichtung ist vertreten durch Isabel de Villena um 1500 mit einem Leben Christi. Margarethe von Österreich schrieb Rondeaux und Balladen. Die Sappho des 16. Jh. ist Louise Labé. Von Antoinette des Houlières aus dem 17. Jh. sei das hübsche Wort erwähnt nul n'est content de sa fortune, ni mécontent de son esprit. Im 18. Jh. begegnen wir Adelaïde Dufresnoy; am Ende ist Marceline Desbordes-Valmore geboren. Den Gesamteindruck faßt Lemaitre dahin zusammen: il est vrai aussi, que plus de la moitié de ces femmes excellentes n'ont pas été des femmes vertueuses . . . quelquesunes ont été supérieures dans le roman, aucune ne l'a été dans la poésie, ni au théâtre et.

In Amerika können wir eine Literatur, die sich selbst Zweck ist, erst seit Washington Irving (1783—1859) datiren. „Kein Land der Erde ist gegenwärtig so mit Dichterinnen gesegnet, wie Amerika, und es gehört wirklich mehr als die sprichwörtliche Hiobsgeduld dazu, die Erzeugnisse der meisten auch nur flüchtig zu lesen. Denn stets muß man dabei die Polonius-Frage „was lieseſt du" mit der Hamlet-Entgegnung beantworten: Worte, Worte, Worte". Die

Verantwortung für dieſes Urteil müſſen wir Knortz überlaſſen. Aber unmöglich kann die dortige zehnte Muſe mit Stillſchweigen übergangen werden: Frau Anne Bradſtreet † 1672, welche ihren Mann mit acht Kindern und die Literatur mit Contemplations u. a. m. beſchenkte. Die Lyrik hat z. T. religiöſe und Temperenz-Tendenz; Kinderlieder ſchrieb Frau Mary Mapes Dodge. Anderes bei Knortz.

Während für die ältere engliſche Zeit auf Mätzner verwieſen ſei, iſt als Naturdichterin die Frau eines Grobſchmieds Eliz. Hands zu nennen mit einem lyriſch-epiſchen Gedicht The Death of Amnon 1789. Die um 1800 geſtorbene britiſche Sappho iſt Mary Derby Robinſon; als bedeutend wird uns genannt Felicia Hemans † 1835, deren epiſches Gedicht The forest sanctuary gleich mit genannt ſei. Von El. Browning † 1861 haben wir Sonette.

In Schweden erſcheint zunächſt Birgitta † 1372, freilich mehr Viſionärin als Dichterin. In jüngeren Jahren war ſie verheiratet; ihre acht Kinder hinderten ſie nicht an der Poeſie. El. Brenner ſtarb 1730, A. Lenngren 1817. Während ſich dieſe durchaus der poetiſchen Darſtellung des Familienlebens zuwendete, werden von Karol. Vidſtröm † 1841 Liebeslieder gerühmt. Jul. Nyberg = Euphroſyne vereinigte die Schilderung des menſchlichen Fühlens mit der Natur; ſie ſtarb 1854. Ähnliches Beſtreben hatte Hel. Nyblom. In Dänemark begegnen wir religiöſer Lyrik um 1500. Als lyriſches Talent des 18. Jh. wird M. S. Buchholm hervorgehoben.

Die elfte norwegiſche Muſe, Sappho war ja die zehnte, tritt uns in D. Engelbrechtsdotter, wie Horn ſchreibt, um 1600 entgegen. Wie es ſich für eine Pfarrersfrau ziemt, ſchrieb ſie religiöſe Lieder. Andre Lyrik haben wir von Frau Thoreſen, einer 1819 geborenen Dänin, die auch Dramen verfaßte. In den Niederlanden dichtete im 15. Jh. eine Schweſter Berta geiſtliche Lieder; die brabantiſche Sappho dagegen iſt die Nonne Anna Bijns um 1530, mit didaktiſchem Anflug gegen die lutheriſche Ketzerei. Die in früher Kindheit erblindete Petr. Moens geb. 1763 produzirte außer Romanen auch Lyrik. Mit einem Gedicht auf die Schlacht von Waterloo wartet uns auf K. W. Bilderdyk. Weiteres bei Jonckbl. II 206. 475.

Ehe wir zu Deutſchland übergehen, kann bemerkt werden, daß die Völuspa d. h. der Geſang der zauberkundigen Seherin Völa über Einrichtung, Untergang und Wiedergeburt der Welt, und der Bitt- oder Zaubergeſang der Busla, durch den ſie den König Hring

zwingt, ihren Pflegesohn und des Königs eigenen Sohn zu entfesseln, zwar Frauen in den Mund gelegt werden, aber für ihre Beteiligung an der altnordisch-isländischen Literatur nicht anzuführen sind. Ebenso bleibt unsicher, inwieweit die von d'Arbois erwähnten weiblichen Druiden am poetischen Wissen und Thun der männlichen Druiden in Gallien Anteil hatten.

In Deutschland zeigten sich die Frauen zunächst auch mehr rezeptiv und anregend als produktiv. An den Anfang wird Frau Ava † 1127 mit einem Gedicht über Leben und Leiden Christi gesetzt. In dieser Sphäre halten sich auch die hl. Hildegard, die Klausnerin Engelbirn und Christine v. Stommeln um 1300, um 1525 El. Creutziger, Magd. Heymair und viele andere. Auch das 17. Jh. hat viel religiöse Lyrik. Als deutsche Sappho galt einige Zeit M. Pflaum (Thränen- und Trostquelle 1689); außer der Ehre zweite Sappho zu sein, hatte D. E. v. Rosenthal † 1649 auch die der zehnten Muse. Viele fürstliche Frauen des 17. Jh. dichteten religiöse Lieder. Aus dem 18. Jh. seien genannt die Gräfin von Zinzendorf, Sib. H. Zäunemannin, Chr. M. v. Ziegler und Luise Brachmann. Bekannt ist auch die Karschin geb. 1772, nach Gleims Meinung die deutsche Sappho, die von Friedrich dem Großen durch ein Geschenk von 2 Thalern vergnüget werden sollte, aber nicht wollte und Schiller die beliebten Verse widmete:

O Schiller, dem im Schattenreiche
Der Britte Schäcksbaer zugesteht,
Daß Karl von Moor dem Makbeth gleiche
Und einen Grad noch drüber geht:
Ich sahe siebenmal die Räuber
Und weinte siebenmal gerührt
Ganz anders, als viel andre Weiber,
Wenn ihre Wang' ein Thränchen ziert.

Es wäre unrecht, Mar. v. Willemer, wenn sie auch nur gelegentlich dichtete, unerwähnt zu lassen, seitdem wir von H. Grimm wissen, daß von ihr ist: „Ach, um deine feuchten Schwingen. . . ." Wiederum hauptsächlich der geistlichen Dichtung gehören u. a. Agnes Franz † 1843, L. Hensel † 1877; der weltlichen B. Paoli † 1894. Henr. Davidis dürfte uns freilich hauptsächlich durch ihr Kochbuch teuer sein, sowie durch ein Gartenbuch, die Hausfrau und die Aufklärung über den Beruf der Jungfrau, aber 1848 erschienen von ihr

Verantwortung für dieſes Urteil müſſen wir Knortz überlaſſen. Aber unmöglich kann die dortige zehnte Muſe mit Stillſchweigen übergangen werden: Frau Anne Bradſtreet † 1672, welche ihren Mann mit acht Kindern und die Literatur mit Contemplations u. a. m. beſchenkte. Die Lyrik hat z. T. religiöſe und Temperenz-Tendenz; Kinderlieder ſchrieb Frau Mary Mapes Dodge. Anderes bei Knortz.

Während für die ältere engliſche Zeit auf Mätzner verwieſen ſei, iſt als Naturdichterin die Frau eines Grobſchmieds Eliz. Hands zu nennen mit einem lyriſch-epiſchen Gedicht The Death of Amnon 1789. Die um 1800 geſtorbene britiſche Sappho iſt Mary Derby Robinſon; als bedeutend wird uns genannt Felicia Hemans † 1835, deren epiſches Gedicht The forest sanctuary gleich mit genannt ſei. Von El. Browning † 1861 haben wir Sonette.

In Schweden erſcheint zunächſt Birgitta † 1372, freilich mehr Viſionärin als Dichterin. In jüngeren Jahren war ſie verheiratet; ihre acht Kinder hinderten ſie nicht an der Poeſie. El. Brenner ſtarb 1730, A. Lenngren 1817. Während ſich dieſe durchaus der poetiſchen Darſtellung des Familienlebens zuwendete, werden von Karol. Vidſtröm † 1841 Liebeslieder gerühmt. Jul. Nyberg = Euphroſyne vereinigte die Schilderung des menſchlichen Fühlens mit der Natur; ſie ſtarb 1854. Ähnliches Beſtreben hatte Hel. Nyblom. In Dänemark begegnen wir religiöſer Lyrik um 1500. Als lyriſches Talent des 18. Jh. wird M. S. Buchholm hervorgehoben.

Die elfte norwegiſche Muſe, Sappho war ja die zehnte, tritt uns in D. Engelbrechtsdotter, wie Horn ſchreibt, um 1600 entgegen. Wie es ſich für eine Pfarrersfrau ziemt, ſchrieb ſie religiöſe Lieder. Andre Lyrik haben wir von Frau Thoreſen, einer 1819 geborenen Dänin, die auch Dramen verfaßte. In den Niederlanden dichtete im 15. Jh. eine Schweſter Berta geiſtliche Lieder; die brabantiſche Sappho dagegen iſt die Nonne Anna Bijns um 1530, mit didaktiſchem Anflug gegen die lutheriſche Ketzerei. Die in früher Kindheit erblindete Petr. Moens geb. 1763 produzirte außer Romanen auch Lyrik. Mit einem Gedicht auf die Schlacht von Waterloo wartet uns auf K. W. Bilderdyk. Weiteres bei Jonckbl. II 206. 475.

Ehe wir zu Deutſchland übergehen, kann bemerkt werden, daß die Völuspa d. h. der Geſang der zauberkundigen Seherin Völa über Einrichtung, Untergang und Wiedergeburt der Welt, und der Bitt- oder Zaubergeſang der Busla, durch den ſie den König Hring

zwingt, ihren Pflegesohn und des Königs eigenen Sohn zu entfesseln, zwar Frauen in den Mund gelegt werden, aber für ihre Beteiligung an der altnordisch-isländischen Literatur nicht anzuführen sind. Ebenso bleibt unsicher, inwieweit die von d'Arbois erwähnten weiblichen Druiden am poetischen Wissen und Thun der männlichen Druiden in Gallien Anteil hatten.

In Deutschland zeigten sich die Frauen zunächst auch mehr rezeptiv und anregend als produktiv. An den Anfang wird Frau Ava † 1127 mit einem Gedicht über Leben und Leiden Christi gesetzt. In dieser Sphäre halten sich auch die hl. Hildegard, die Klausnerin Engelbirn und Christine v. Stommeln um 1300, um 1525 El. Creutziger, Magd. Heymair und viele andere. Auch das 17. Jh. hat viel religiöse Lyrik. Als deutsche Sappho galt einige Zeit M. Pflaum (Thränen- und Troſtquelle 1689); außer der Ehre zweite Sappho zu sein, hatte D. E. v. Rosenthal † 1649 auch die der zehnten Muse. Viele fürstliche Frauen des 17. Jh. dichteten religiöse Lieder. Aus dem 18. Jh. seien genannt die Gräfin von Zinzendorf, Sid. H. Zäunemannin, Chr. M. v. Ziegler und Luise Brachmann. Bekannt ist auch die Karschin geb. 1772, nach Gleims Meinung die deutsche Sappho, die von Friedrich dem Großen durch ein Geschenk von 2 Thalern vergnüget werden sollte, aber nicht wollte und Schiller die beliebten Verse widmete:

O Schiller, dem im Schattenreiche
Der Britte Schäcksbaer zugesteht,
Daß Karl von Moor dem Makbeth gleiche
Und einen Grad noch drüber geht:
Ich sahe siebenmal die Räuber
Und weinte siebenmal gerührt
Ganz anders, als viel andre Weiber,
Wenn ihre Wang' ein Thränchen ziert.

Es wäre unrecht, Mar. v. Willemer, wenn sie auch nur gelegentlich dichtete, unerwähnt zu lassen, seitdem wir von H. Grimm wissen, daß von ihr ist: „Ach, um deine feuchten Schwingen. . . ." Wiederum hauptsächlich der geistlichen Dichtung gehören u. a. Agnes Franz † 1843, L. Hensel † 1877; der weltlichen B. Paoli † 1894. Henr. Davidis dürfte uns freilich hauptsächlich durch ihr Kochbuch teuer sein, sowie durch ein Gartenbuch, die Hausfrau und die Aufklärung über den Beruf der Jungfrau, aber 1848 erschienen von ihr

auch Gedichte. Als bedeutendſte Dichterin gilt wohl, von der Gegenwart abgeſehen, Annette von Droſte, die allmählich die verdiente Würdigung erfahren hat. Als Beiſpiel davon, daß ſich ein poetiſches Talent ohne den Einfluß einer umgebenden Bildungsſphäre regt, ſei Joh. Ambroſius genannt; ſie iſt angeblich durch die „Gartenlaube" angeregt. Wie Goethe über weibliche Dichtung ſich einmal äußerte, kann man im Geſpräch mit Eckermann vom 18. Jan. 1825 nachleſen. In Ungarn taucht zuerſt um 1500 die Nonne Lea Raskai auf mit lyriſch-epiſchen Legenden; im 17. Jh. Kath. Sid. Petröczi-Pekri, die ihre Familienſorgen und Leidenſchaften ausſpricht. Gegen Ende des 18. Jh. lebt Judit Takacs (Malvina) und Chr. Uſſalvi im 19. Ther. Ferenczy, Paul. Szasz, Jul. Szale — alle drei unglücklich lebend und endend. Mehr bei Schwicker. Auch in der polniſchen Literatur ſind einige literariſche Frauen anzutreffen. Sie lieferten z. B. eine Beſchreibung der Jahreszeiten, ein Lob der Wälder und des Frühlings, Zerſtreuungen für das jugendliche Alter. In Rußland wird uns aus der Zeit Lermontows und Puſchkins die Gräfin Roſtopſchina als lyriſche Dichterin genannt: „die letzte Blume, die Zwangsehe, der Bojar".[1])

b. Die Frauen in der Epik.

Wollte man zur Epik den Roman nicht hinzurechnen, ſo wären die epiſchen Leiſtungen der Frauen verſchwindend. Aber im Roman ſind ſie ſehr zahlreich und z. T. ausgezeichnet. Außerdem haben wir von ihnen viel Denkwürdigkeiten und Briefe. Von Tereſa Bandettini geb. 1756 iſt das Epos La morte di Adone und Il Teseo; in dem didaktiſchen Gedicht der Gräfin Diod. Saluzzo Roero „Ippazia ovvero delle filosofie" 1827 werden die philoſophiſchen Anſichten verſchiedener Zeiten dargeſtellt und der Sieg des Chriſtentums über das Heidentum gefeiert. Marie Anne du Page (du Bocage) † 1802 verfaßte eine Kolombiade in 10 Geſängen; in Spanien Bern. Ferreira de la Cerda † 1644 „España libertada"; in Portugal Eſtella „La Machabea" 1604, in 12 Geſängen.

[1]) vgl. Ztſchr. f. D. A. 27. 1883 p. 356. Scherer, Anz. f. D. A. I 1876 p. 199 f Grdb. Gr. I 206. II 1 u. 2 passim. Germ. Phil. II, 1, 191. Weinhold D. Frauen I² 147 f. Wackern. I 200 u. f. Lemaitre, Les Contemporains III 243 f. Paris, L. fr. 171 f. O. Hartung, Die deutſchen Altert. des Nib. L. . . . 1894 p. 251 f. Horn p. 289. Schweitzer I 219 f. III 342. v. Reinhold p. 604 ten Brink I 225. d'Arbois Introd. p. 109. Goldziher I 9.

In Schweden wurde die Einführung der Eiseninduſtrie von Ch. d'Albedyll um 1800 in dem Epos Geſion behandelt. In den Niederlanden ſchrieb Lucr. Wilh. van Merken geb. 1772 einen David in 12, einen Germanikus in 16 Geſängen, außerdem Lehrgedichte. Die Amerikanerin M. Brooks † 1845 iſt Verfaſſerin eines Epos Zophiel, das auf der Geſchichte von Tobias ruht. Immerhin möge die Erzählung der Beecher-Stowe, ſelbſt wenn es kein Epos iſt, nicht unerwähnt bleiben und wenn die Verfaſſerin viel nach dem Leben wiedergegeben hat, wie denn als Urbild des Tom ein Sklave Joſiah Henſon genannt wird. Von der religiöſen Epik der Engländerinnen dürfen wir ſchweigen.

In Ungarn beſang im Anfang des 18. Jh. Suſ. Loſardi den Aufſtand des Fürſten Rakoczi, aus dem 19. Jh. haben wir erzählende Lieder von Korn. Czobor, Joh. Wohl u. A.

In Deutſchland figurirt Roswitha von Gandersheim zuerſt. Ihre 8 Legenden ſind freilich lateiniſch (Leben Chriſti, der Maria, der Heiligen); außerdem ſchrieb ſie hiſtoriſche Gedichte wie das carmen de gestis imperatoris Ottonis I., c. de primordiis coenobii Gandersheimensis und einige Kleinigkeiten. Indem eine Lücke von etwa 800 Jahren Andern zur etwaigen Ausfüllung überlaſſen bleibt kommen wir wiederum zu L. Brachmann † 1822, inſofern ſie das Gottesurteil, ein Rittergedicht in 5 Geſängen geſchrieben hat. Eliſ. Kulmann 1808—25 verſprach nur etwas zu werden. Von L. v. Plönnies † 1872 erſchienen nach Überſetzung und Bearbeitung engliſcher Lyrik eigene Gedichte 1844, darunter Romanzen und epiſche Dichtungen, wie Maryken van Nimwegen, die ſieben Raben, Ruth, Joſeph und ſeine Brüder, Maria von Bethanien. Die Dichterin war verheiratet und hatte neun Kinder. Annette v. Droſte iſt mit der Schlacht im Löhner Bruch vertreten; außer der Einführung des erzählenden Raben iſt Phantaſtik nicht vorhanden.

c. Die Frauen in der Dramatik.

Verblüffend iſt, daß wir in China dramatiſche Dichterinnen haben und noch dazu ſolche, welche nicht hinter den Männern zurückſtehen. Eine davon wird uns begegnen. Dieſe Frauen waren eine Analogie der atheniſchen Aſpaſia.

Wenden wir uns zum Occident, ſo treffen wir in Italien Schäfereien nach Taſſo u. a. von Madd. Campiglia 1558. In

Frankreich ſchrieb Marg. von Navarra geb. 1492 — ſie war die zehnte Muſe und vierte Grazie — vier mystères und zwei farces. Von L. Labé haben wir die Moralität Débat de Folie et d'Amour; von Ad. Filleul † 1831 La duchesse de Guise; von Frau v. Staël außer dem Luſtſpiel Sophie, die Dramen Jane Gray, Sappho, Geneviève de Brabant; von der mit einer ſeltenen Anpaſſungsfähigkeit (an Männer) begabten G. Sand „Sept Cordes“. Den Ruhm andrer Damen verkündet Frau v. Genlis. In Spanien ſchrieb im 17. Jh. Ang. de Azevedo Komödien; Fel. Henriquez eine Tragikomödie. Den größten Ruhm im Drama hatte Inez de la Cruz, eine mexikaniſche Nonne. Die Portugieſin Iſ. Correa überſetzte nicht nur Guarinis „Pastor fido“, ſondern verfaßte auch ſelbſt Dramen, ebenſo M. do Ceo. Die Gräfin Vimieiro gewann 1785 von der Akademie von Liſſabon einen Preis mit dem nationalen Drama Osmia. Außerdem wird uns Franciſca de Paula da Coſta genannt. In Dänemark ſchrieb Cath. Boye in der zweiten Hälfte des 18. Jh. Schäferſpiele und vaterländiſche Tragödien, Charl. Dor. Biehl (etwas ſentimentale) Stücke nach franzöſiſchem Muſter z. B. der liebreiche Mann. Aus Schweden ſind zwei dramatiſche Dichterinnen namhaft zu machen, beide 1849 geboren: Frau A. Agrell behandelt die Frauenfrage in Stücken wie Einſam; Gerettet; Verurteilt. Ebenſo aktuell und realiſtiſch iſt Frau A. Edgren: der Kampf für das Glück; Wahre Weiber; Wie man wohlthut.

In den Niederlanden regte ſich etwa um 1650 die weibliche Dramatik (Tobias, Kleopatra). Großen Ruf genoß Kath. Leskailje mit Nachbildung franzöſiſcher Stücke. Aus ſpäterer Zeit iſt hervorzuheben die ſchon erwähnte van Merken und die Baroneſſe de Lannoy. Von der Amerikanerin Eliſ. Ellett geb. 1810 haben wir außer Überſetzungen von Schiller und Alfieri ein Drama Tereſa Contarina.

In England giebt es Dramen von Frauen ſeit dem 17. Jh. Elſ. Carew, Lodov. Carlell, Suſ. Centlivre, Eliſ. Inchbald † 1821 — ihr verdanken wir auch drei ſtattliche Samlungen von Dramen — H. More, El. Berkeley geb. 1750, Lady Burrel, M. Chambers, Fr. A. Kemble, Kath. Gore ſeien hervorgehoben. Beſonders wird Miß Maria Ruſſell Mitford geb. 1789 gerühmt mit ihren Tragödien Julian, Rienzi, The vespers of Palermo. Komödie und Tragödie ſind ziemlich gleichmäßig vertreten. Aphra Behn, die Tochter eines Barbiers, war etwa die George Sand der engliſchen Reſtauration

und schrieb bis 1689 mit großer Betriebsamkeit Novellen, Tragödien und Lustspiele mit starker Anpassung an den Zeitgeschmack.

In Deutschland stehen die 6 Dramen der Roswitha, wovon später die Rede sein wird, am Anfang. Am Ende des 17. Jh. dichteten Frauen zuweilen Operntexte. Im 18. Jh. haben wir das nicht verächtliche Talent der Frau Gottsched geb. Kulmus. Abgesehen von der Beteiligung an Arbeiten ihres Mannes übersetzte sie Popes Lockenraub und behandelte in der Tragödie Panthea (aus der Vergangenheit) das Thema der Gattentreue. Sie lieferte ein Festspiel „der weise Fürst" und z. T. unter fremder Anregung einige Lustspiele, so die Pietisterey . . ., obgleich sie nicht Freigeist war, gegen die Frömmelei; außerdem die ungleiche Heirat und das Testament. Alle Stücke haben moralische Tendenz. Ihre Übersetzung fremder Lustspiele war nicht mechanisch; sondern sie suchte den Ton der Rede der Zeit anzupassen. Um der guten Frau v. Stein nichts zu nehmen, müssen wir auf die kleine scherzhafte Szene hinweisen, die (in den Briefen) den eben auftauchenden Goethe behandelt; ernsthafter und Frucht noch reiferer Jahre ist ihre Dido 1794 (sie selbst ist Dido), ein Stoff, der 1869 auch von Joh. Holthausen bearbeitet wurde. L. v. Plönnies übersetzte Vondels „Luzifer" und schrieb eigene Dramen wie Mar. Magdalena, David. Allgemeiner bekannt jedoch ist meines Wissens nur Charl. Birch-Pfeiffer. Wenn man ihr u. A. vorwirft, daß sie ihre Dramen (gegen 80) mit zu großer Pietät gegen den Wortlaut der Romane geschrieben hat, die als Quelle dienten, so läßt sich doch nicht leugnen, daß sie das Geschick besaß, volkstümlich zu interessiren. Es ist angenehm, daß die Schufte in der Regel entlarvt und bestraft werden. Wenn darüber kein Zweifel ist, daß nicht jedes Drama für jeden Zuschauer geschrieben ist, daß Tasso und Iphigenie nur einen kleinen Kreis Mitfühlender haben, so scheinen mir die Stücke der Birch nicht zu verachten. Erwähnung finde, daß ihre Tochter Wilh. v. Hillern den Roman die Geyer-Wally 1880 dramatisirt hat. Von El. Schmidt geb. 1827 haben wir Jud. Ischarioth, der Genius und die Gesellschaft (Byrons Person), Macchiavelli, Peter der Große und sein Sohn. L. v. François Lustspiel „Der Posten der Frau" spielt in der Zeit Friedrichs d. Gr. Aus neuester Zeit sind zu nennen H. Dohm und Dora Duncker. Lyrik, Epos und Drama sind bekanntlich vertreten durch Carmen Sylva, eine geborene deutsche Prinzessin.

Den Frauen fehlt es alſo nicht an Talent für die Poeſie. Wir verdanken ihnen manches reizende und gemütvolle lyriſche Gedicht und werden geſtehen, daß viele ihrer Erzeugniſſe nicht unter dem Durchſchnitt der Männer ſtehen. Leiſtungen erſten Ranges wüßte ich aber nur von Sappho zu nennen. Die meiſten dichtenden Frauen ſind aus Schichten der Geſellſchaft, welche die Bildung der Zeit in ſich aufgeſogen hatten. Beſonders zeigt ſich dies in England, wie man ſich näher in der Cyclop. Brit. und im Dictionary of National Biography überzeugen kann.

War uns Poeſie als Steigerung erſchienen, ſo werden wir deren Charakter wieder finden müſſen, wenn wir uns das Innere der Poeſie genauer anſehen.

Zweiter Teil.

Die poetiſchen Gattungen und ihre Entwicklung.

A. Allgemeiner Charakter der poetiſchen Gattungen, ſoweit er in der Sprache hervortritt: die Steigerung.

a. Wodurch entſteht Steigerung?

Der Grundzug der Poeſie, die Steigerung, läßt ſich anſcheinend auf drei Arten bewirken: 1) durch Auswahl des Themas und Iſolirung der Empfindung, 2) durch Schmuck der Rede, welcher, wie Rytmus und Reim, vom Gewöhnlichen abweicht, oder welcher die Phantaſie anregt, wie zahlreiche charakteriſtiſche Beiwörter; Wiederholung desſelben Gegenſtandes mit andrem Namen (was Heinzel Verſtärkung der Begriffe nennt); ſogen. Redefiguren, hauptſächlich Metaphern; altertümliche Wendungen und Anſchauungen, 3) durch direkte Übertreibung d. h. Hyperbel im gewöhnlichen, engeren und im weiteren Sinne. Wir wenden uns zu einigen Beiſpielen.

Das auſtraliſche Lied „meinen Liebling werde ich nie wiederſehen“ iſt freilich eine ſehr einfache Poeſie, aber doch unterſchieden von Proſa. In Proſa wäre die Wiederholung nicht ſo oft geſtattet „wohl zu 100 Malen“. Aber geſungen kann es werden: die Frau ſingt die Worte, ſie ſpricht ſie nicht. Sie ſcheint nur von dem einen

Gedanken erfüllt und iſolirt dieſe Empfindung aus der Menge aller andern, die ſie haben und äußern kann. Lebendiges Gefühl der Zuſtände und die Fähigkeit, es auszudrücken genügt. Denn poetiſch ſein heißt nicht in Phantaſtik und Metaphern ſchwelgen.

In Goethes Nachtlied „über allen Gipfeln" (worüber man in den Briefen an Frau von Stein nachleſen kann) thut freilich Rytmus und Reim das Seinige. Aber bloß dadurch wird nichts innerlich poetiſch. Worin liegt es hier? doch wohl in der Anregung der Phantaſie. Wir ſollen uns viele Berggipfel vorſtellen, was gewiß für die meiſten Leſer etwas Anregendes hat. Bei „alle Wipfel" denkt man ſich etwa den Dichter auf ein Meer von Bäumen, auf das ſtille Geheimnis der Wälder herabblickend. Wann? Gegen oder nach Sonnen-Untergang, welcher ſo oft von den Dichtern beſungen wird. Da zeigt die Natur tiefen Frieden. Wie gern flüchten wir uns in ihre Stille und Einſamkeit, thun es doch ſogar bei Byron (die Inſel) die Kinder der Südſee und die heroiſche Phädra bei Euripides, die unter der Kultur nicht ſo leiden, wie wir. Endlich die Unterbrechung des gewöhnlichen Gedankenlaufs durch den Gedanken des ewigen Friedens, eine augenblickliche Verneinung des Lebens und ſeiner Kümmerniſſe, ſeiner raſtloſen Arbeit und ſeiner oft getäuſchten Erwartungen. Alſo auch hier nichts von Metapher. Sie hier finden zu wollen, ſcheint mir etwa ſo, wie wenn Jemand Taktik mit Tiktak verwechſelt oder Verſtand mit Vers-Tand.

Auch in den bekannten Verſen des Fauſt „wenn über uns im blauen Raum verloren" haben wir lauter empiriſche Dinge, keine Metapher; aber eine Auswahl von Anſchauungen, welche unſre Phantaſie anregen, uns in eine ſchöne Natur verſetzen und für einen Augenblick das profane Leben vergeſſen laſſen. So hat Viſcher recht, wenn er ſagt, Kunſt ſei die höhere Einheit des Naturſchönen und der Phantaſie.

Die berühmten wundervollen Verſe „wer nie ſein Brot mit Thränen aß" . . ſind herrlichſte Poeſie bei vollkommenem Realismus. Die Situation iſt einfach und klar. In der Nacht ſitzt Jemand kummervoll auf ſeinem Bett. Der koſtbare und erſehnte Schlaf wird verſcheucht durch Unglück. Der Weinende iſt allein, ohne einen Freund, der mit ihm trauern, gegen den er ſich ausſprechen könnte. Die dunkle Gewalt des Schickſals, uns ſo oft unergründlich, kommt ihm ſchmerzlich zum Bewußtſein. Wohin wird ſie ihn führen? Und

dabei macht die profane Natur ihr Recht geltend; er lebt weiter in all seinen Leiden, er ißt sein armseliges Brot, wenn auch unter Thränen (wie es Odysseus an sich erfuhr 7, 215). Und wer wäre, ob mit oder ohne Schuld, je vor dem gleichen Erlebnis sicher? Die unerwünschte, schmerzliche Botschaft bestellt ja, wie der Dichter sagt, das Unglück früher oder später an jeder Schwelle, wo ein Lebendiger wohnt.

Ein ausgezeichnetes Gedicht des liebenswürdigen Ed. Mörike mache den Schluß, das verlassene Mägdlein:

Früh, wenn die Hähne krähn, eh' die Sternlein verschwinden
Muß ich am Herde stehn, muß Feuer zünden.
Schön ist der Flamme Schein, es springen die Funken;
Ich schaue so drein, in Leid versunken.
Plötzlich, da kommt es mir, treuloser Knabe,
Daß ich die Nacht von dir geträumet habe.
Thräne auf Thräne dann stürzet hernieder;
So kommt der Tag heran — o ging' er wieder!

Da ist die vollste Plastik zu bewundern; nichts von Metapher, nichts von Phantastik; in der Sprache nichts Ungewöhnliches, als das einzige Wort Knabe, als längere Wortformen statt der kürzeren; beides hat eine poetisch-altertümliche Färbung.

b. Wie äußert sich die Steigerung im Einzelnen?

Ungesucht oder gesucht wird die Wirkung der dichterischen Sprache nicht selten durch ihre **Altertümlichkeit** gesteigert. Mag es der Reiz des Ungewöhnlichen sein im Ton, in der Flexion, im Lexikon — kurz, manche Altertümlichkeit ist uns durchaus wertvoll. Jener Reiz erstreckt sich so weit, daß Poesie nicht so selten genossen wird, ohne hinreichend verstanden zu werden. Psalmen oder Gebete werden gesungen, aber zum Teil entstellt, zum Teil unbegriffen. Offenbar leidet jedoch die Gefühlswirkung darunter nicht. Es mag dies analog sein der Wirkung mancher Schlagwörter in der Politik und im öffentlichen Leben, deren Sinn oder gar Konsequenz nur sehr mangelhaft von der Mehrzahl erfaßt wird, die aber trotzdem selten ihre Wirkung verfehlen, besonders wenn sie mit dem nötigen Brustton der Überzeugung vorgetragen werden.

Die Romantschen, die uns ja auch durch den Roman teuer sind, werden an Wert nicht verlieren, wenn wir hören, daß ihre Gesänge

kaum verstanden werden. Die Tahitier haben wenigstens für ihre Gebete und Dramen ein Sprache, die von der gewöhnlichen abweicht. Bei den Malaien sind in der Poesie Ausdrücke beliebt, welche der Prosa fremd sind, und ältere Formen statt jüngerer. Die Sprache fast aller chinesischen Poesien ist im alten Stil gehalten, abweichend von der Umgangssprache; ähnlich in Japan. In der Epik der Großrussen singt der Sänger veraltete, nicht mehr verständliche Wörter mit, weil sie überliefert sind; wie denn die sogen. „typischen Teile" streng fest gehalten werden, im Gegensatz zu den „wechselnden". Im heutigen arabischen Volkslied setzt sich nach Sachau poetischer alter Stil z. T. fort. Die persischen Gathas sind, wie Geldner hervorhebt, in einer altertümlichen, nach Form und Wortschatz von dem gewöhnlichen Awesta abweichenden, reich entwickelten Sprache gedichtet. Nach Chamisso verstand der gemeine Mann auf den Sandwichinseln die Sprache der Liturgie nicht. In Australien werden zum Einschläfern der Tiere auf der Jagd Zauberformeln gesprochen, altüberlieferte, nur den Erwachsenen bekannte, wohl aber ihnen selbst nicht mehr verständliche Verse wiederholt. In den von Radloff gesammelten Gesängen wußte der Sänger wiederholt den Sinn eines alten Attributs nicht anzugeben. Die höchst altertümliche Sprache der mexikanischen Gedichte weicht nach Brinton von der Prosa ab. Die Duchoborzen haben, nach Werestchagin in seinen Skizzen und Erinnerungen, Psalmen, die sich mündlich fortpflanzen; viele Worte und Phrasen sind entstellt und „in lächerlichster Weise ihres Sinnes beraubt". Bekannter ist, daß es im griechischen Epos altionische Formen, im Drama u. a. altattische giebt, die sich durch den Vokalismus kenntlich machen. Außerdem hat die ionische Dichtersprache des Epos eine ziemliche Anzahl von Äolismen, die im Drama aller dings spärlich sind. Wird etwas gesungen, was kaum verstanden wird, so wiederholt sich dabei ataviſtisch die ursprüngliche Neigung, daß man sich beim Arbeitsgesang an sinnlosen Lauten genügen ließ, wenn sie nur das Gefühl (durch Rytmus) befriedigten.

Eine Steigerung kann auch auf rein lautlichem Wege angestrebt werden. Bei den Mexikanern werden manche vokalischen Klänge verlängert, Silben verdoppelt „entweder zu Gunsten des noch unbekannten Metrums, oder zur allgemeinen Befriedigung des Gefühls." Dahin gehört auch Eurip. El. 437: εἰειλισσόμενος (statt εἱλισσόμενος), worüber sich Aristophanes in den Fröschen lustig macht. Es ist

wie wenn wir mit Droyſen ſagen: ei, ei, eiligen Fingers u. ſ. w. Endlich kann man dahin rechnen, daß Worte um des Reimes willen verändert[1]) oder gegen Gewohnheit gebraucht werden, wie z. B. Goethe ſagt

Und glaubt auf ſeiner Violin
Ein andrer, dritter Orpheus zu ſyn.

Dem Motiv der Variation des Ausdrucks und der Anregung der Phantaſie entſpringen z. B. die ſog. Kenningar, die in der Skaldenpoeſie aus volksmäßiger Rede zum Kunſtmittel und z. T. überkünſtlich wurden. Eine arabiſche Analogie bei Jacob II. 104 f. Jede Kenning bedeutet den Verſuch, einen Begriff oder eine Anſchauung durch Analyſe oder Vergleichung darzuſtellen, durch Umſchreibung oder Bild feſtzuhalten. So wird der König Ringbrecher genannt, der Krieger Schwinger des Schwerts, das Schwert Feuer des Schildes, dieſer Kriegsdecke, das Schiff Meerdurchrauſcher, das Gold Freyas Thränen, weil dieſe einmal zu Gold geworden waren, Gott iſt der König im Sonnenſaal u. ſ. w. Abwechslung bewirkt auch die ſog. Antonomaſie, Laertiade ſtatt Odyſſeus, Pelide ſtatt Achill. Wird ſtatt des Ganzen nur ein Teil genannt (Synekdoche), ſo kann dies mitunter die Anſchauung beleben, wie Deuteron. 32, 24 ich will der Tiere Zahn gegen ſie entſenden. Die Metonymie dagegen vertauſcht kauſale Zuſammenhänge, wie in der Behauptung ohne Ceres und Bacchus friert die Venus d. h. ohne Eſſen und Wein bleibt die Liebe froſtig. Auch in poetiſcher Rede finden wir die Litotes, eine Art Ironie. Während dieſe das Gegenteil des Geſagten ausdrückt, kommt die Litotes an Kraft und Bedeutung der Worte dem Sachverhalt des Gemeinten nicht gleich. Sie veranlaßt alſo den Hörer, ſeinen eigenen Verſtand zu gebrauchen. So wird die Phantaſie aufgefordert, ſich etwas auszumalen, wenn ein berauſchter Gatte „nicht mit freundlichem Schweigen" von der harrenden Gattin empfangen wird. Dagegen verbindet das Oxymoron nur paradoxe Ausdrücke, wie ſchweigendes Geſchwätz und ſeliges Leid in Immermanns Triſtan und Iſolde. Der Phantaſie wird auch durch die Apoſiopeſe d. h. Abbrechen der Rede die Aufgabe geſtellt, den Reſt zu ergänzen.

Die Wortwiederholung war den alten Rednern als Kunſt-

[1]) Scheffler I 82. 144. 261. II 239. 241. 249.

mittel längſt bekannt. Erfolgt ſie am Schluß, ſo heißt ſie Epiphora. Sonſt ſtellt ſie ſich von Natur ungeſucht ein, um die Aufmerkſamkeit zu beeinfluſſen. Sie iſt nicht nur dem Affekt, wie Zorn oder Freude, eigen. Einer einfachen Anſchauung entſpricht: Die Tiere gingen in den Kaſten zwei, zwei „bey Paaren“. Im ſamojediſchen Märchen, dem wir ſtiliſtiſches Raffinement kaum zuſchreiben werden, heißt es: er ſinkt auf den Schnee; dort liegt er, liegt er lange, lange; er ſteht auf, fängt wieder an zu gehen, geht, geht. Er fängt wieder an zu wandern, er geht, geht, langſam geht er. Der Geſchlagene lag und ſchlief, ſchlief lange. Während die Verdoppelung, merkwürdig genug, zuweilen zur Abſchwächung dient,[1]) iſt ſie in der Regel ein Mittel der Steigerung. Nur ein Wort wird wiederholt, wie Lear IV 6 fünfmal kill ſchlagt ſie tot, V 3 viermal heult, Somm. Tr. V 1 fünfmal die. Bei Schiller iſt das bekannte ſinkt und ſinkt und ſinkt. In einer buddhiſtiſchen Hymne heißt es

elle fut remuée, remuée fortement, rem. f. de tous côtés,
ébranlée, ébranlée fortement, ébr. f. de t. c.
secouée, secouée fortement, sec. f. de t. c.

Oder 19 mal

„Ich werde dich fragen, antworte doch“, als Verſanfang einer altperſiſchen Hymne; an einer anderen Stelle haben wir ſogar 116 Wiederholungen, ähnlich im Ägyptiſchen und Chineſiſchen.

Viel wirkungsvoller ſind aber Wiederholungen zu komiſchen Zwecken im Drama alter und neuer Zeit; ſo bei Ariſtophanes Vögel 114 f. „wie auch wir einmal“; Thesmoph. 915 viermal „führ mich weg“; Fröſche 87 f. „von mir kein Wort“; 1200 f. das berühmte unüberſetzbare, aber von Droyſen mit gewohnter Kunſt nachgeahmte ληκύθιον ἀπώλεσεν; Eccles. 221 f. „wie auch früher“; vgl. Wolken 1085 f. Bei Plautus Asin. V, 2, 70 f. ruft man einem Blamirten wierderholt zu „geh nach Hauſe.“ Sehr beliebt iſt dies bei Holberg, in Jean de France, der 11. Juni, die Wochenſtube. Im Ulyſſes von Ithacia II 2 werden allerlei Gebrechen der Fremde aufgezählt, wozu es dann immer heißt: juſt wie bei uns. In den Luſt. Weibern III 3 ſagt Falſtaff: laßt einmal ſehen, laßt einmal ſehen, laßt einmal ſehen, o laßt mich einmal ſehen! Ich will hinein, ich will hin-

[1]) Steinthal Charakteriſt. 1860 p. 157 f. vgl. Pott Doppelung 1862. Schott, Chineſ. Sprachlehre 1857 p. 71 f. Rich. Meyer p. 227 f. M. Grammont La dissimilation . . 1895 p. 164.

ein; folgt dem Rat einer Freundin, ich will hinein![1]) Im „Jungen Gelehrten" II 11 repliziren Damis und Liſette wiederholt mit „Kleinigkeit" und „Lügen". Höchſt wirkſam wiederholt Scapin, daß er den Alten geprügelt hat 1) c'est vous monsieur, que j'ai le plus offensé par les coups de bâton 2) ç'a été une témérité bien grande à moi que les coups de bâton 3) j'ai en mourant une douleur inconcevable des coups de b. 4) les malheureux c. de b. 5) que vous me pardonnez ces coups. Noch berühmter iſt dort die Frage que diable allait-il faire dans cette galère? Im Etourdi ſagt Lélie 9 mal Ah. Oder Komplimente werden wiederholt, aber zugleich potenzirt. Jourdain wird gelöbert durch gentilhomme, monseigneur, grandeur und macht ſich lächerlich durch Steigerung ſeiner Komplimente. Gaudys herrlicher Schneidergeſelle macht ſich ähnlich beliebt und avancirt durch devoteſte Steigerung ſeiner Anrede bis auf Durchlaucht zum „lieben Freund".

Der Refrain „Kehrreim" beſteht in Wiederholung bloßer Gefühlsklänge, einzelner Worte, ganzer Zeilen. Nach Viſcher iſt er zunächſt überhaupt Ausdruck davon, daß das Gefühl ſich in Worten eigentlich nicht ausbreiten und darſtellen kann. Daher fehlt er dem Epos faſt ganz und hat im Drama nur als lyriſches Überlebſel ein ſpärliches Daſein. Sein eigentliches Gebiet iſt die Lyrik; häufig iſt er auch in lyriſch-epiſchen Stücken der Afghanen. Bei den Chineſen ſteht er oft am Anfang, ſonſt gewöhnlich am Schluß. Dies würde ſeinem Namen beſſer entſprechen, denn nach Stengel bedeutet refrain = refrait Gebrochenes, echomäßig wiederkehrendes Ton- oder Textſtück. Im kirgiſiſchen Brautgeſang lautet er nach Radloff Dſchar Dſchar, bei den Römern o Hymen, o Hymenaee oder Talasio. Es gab einen Refrain io triumpe. Bei Katull kehrt die Zeile wieder „lauft ihr Spindeln, o lauft und ſpinnet die Fäden des Schickſals." Bei den Griechen hat er ſich alle Zeit in der meliſchen Dichtung behauptet. Was ſolchen Rufen an Gedankeninhalt fehlt, das gewinnen ſie als Zeichen des Gefühls. Daher treffen wir ſie zahlreich bei einem Liederdichter wie Béranger: zonzon mirliton mirlitaine, vli vlan tonton tontaine tonton, trinquons et toc et tintintin, et patati et

[1]) vgl. Heinrich IV. Zweiter Teil III 2 und V 1. Othello II 3. Verlor. Liebesmüh V 1. Troilus und Kreſſida V 8. Chodzko p. 46. Plaut. Trin. 583 f. Menaechmi IV 2. Meineke, com. graec. frg. III, 184. 365. IV, 153 153 III. 178. Schwach bei Musset Oeuvres V 1866 p. 129 f. 159 f. 57.

patata, drelindindin; Nachahmung von Katzen- und Glockenton u. s. w. Sehr zahlreich ist dergleichen im französischen Volkslied: verduron verdurouette, glandinette glandinon, lanlire lanla, tralalalarère u. s. w. Viele Beispiele hat das anatolische Volkslied. Im Russischen finden wir didi ladi ladushki; ein andrer Refrain, Did-Lado. soll bedeuten Urvater Licht. Sicherlich nach Volksgewohnheit hat Shakespeare den Refrain, wie in As you like it V 3, Much ado II 2

It was a lover and his lass
with a hey and a ho and a hey nonino . .
when birds do sing, hey ding a ding, ding;

im K. Lear dade dede sessa, in den L. Weibern and down down adowna, in Somm. Tr. Philomel with melody sing in our sweet lullaby, lulla—lulla—lullaby. Auch Caliban kennt die Süßigkeit des Refrains freedom, hey day! hey day freedom! Auch in anderen Stücken begegnet uns der Refrain.[1]) Im Hebräischen haben wir das bekannte halleluja und Wendungen wie Ps. 136 und 118 „denn ewig währet seine Gnade" und Obadja 12 f. In den Gedichten der Mexikaner ist der Refrain vertreten 57, 8 und 94, 16 (Brinton). Aus dem Mhd. ist am bekanntesten jenes Tandaradei bei Walter von der Vogelweide; Anderes findet sich in Tanzliedern. Aus dem Wunderhorn läßt sich anführen hopsasa trari trara; halli hallo valleri juchhe; jojojo trariro. Es geht ein Butzemann im Reich herum didum didum didi didibum; gick gack, oje oje, heidildei, juchheisasa, giri giri gitzeli, eiapopeia u. s. w. Auf eine etymologische Betrachtung können wir uns nicht einlassen.

Wegen ihrer Wichtigkeit ist noch als Redefigur die Metapher zu nennen. Auch von ihr, wie von anderen Dingen, lassen sich beliebige Theorien entwickeln, je nachdem man sie definirt. Ich schließe mich Aristoteles an, dessen Theorie nichts hinzuzufügen scheint. Da wir auch in der täglichen Rede viel Metapher haben, so ist schwer zu sagen, wodurch sich eine poetische Metapher von einer prosaischen unterscheidet. Nur die Meinung bedarf keiner Widerlegung, daß die ganze Sprache Metapher ist. Denn es wäre sinnlos, dann innerhalb

[1]) Im Rumän. bei Rudow p. 48. 76 f.; im franz. Epos Paris, Charlem. p. 21. 48; im Kroat. Miklosich p. 65 f.; im Turkom. Vambery D. M. Ges. 33. 1879 p. 427; in Gassenliedern aus Kairo, Goldziher ib. 611 f.; in Ungarn, Aigner, Gosches Arch. I 275; vgl. Waitz-Gerland III 231. II 240. Middendorf Oll. p. 175. Chodzko p. 32 f. Alt p. 289. Jeremias p. 42 f. 62.

der Sprache noch besonders von Metapher reden zu wollen. Es mag sein, daß sie oft genug in Prosa mit einem Anflug von Poesie die rein verstandesmäßige Rede unterbricht. In der Poesie wirkt sie hauptsächlich, wenn sie leblose Dinge mit Empfindung ausstattet. Sehr wirkungsvoll ist auch darin Shakespeare. Aber ein unentbehrliches Bedürfnis für die Poesie sind Metaphern durchaus nicht, wie wir an kleinen und großen Gedichten sehen. Im Gegenteil scheint uns der hitzige Metaphernjäger leicht künstlich und läßt uns kalt. Viele Metaphern werden als solche nicht mehr empfunden. Sie sind durch Tradition in dem Grade Gemeingut der Sprache geworden, daß sie sich unwillkürlich darbieten. Für sie gilt auch Schillers gedankenvolles Wort

weil ein Vers dir gelingt in einer gebildeten Sprache,
die für dich dichtet und denkt, glaubst du schon Dichter zu sein?

Metaphern erstarren selbst innerhalb der Poesie mitunter zu mechanischen Formeln, sodaß sie vom spätern Dichter nicht so empfunden werden, wie vom ältern Vorgänger, der sie vielleicht vor 1000 Jahren erfand oder als schön geprägte neue Münze genoß und gebrauchte. So etwas festzustellen ist Sache philologischer Betrachtung und psychologischer Wahrscheinlichkeit. So z. B. scheint mir das Hüpfen der Berge in den Psalmen (68, 17 u. 114, 4) mit andrer Empfindung gesagt als 1547 beim späten Nachdichter: Die Berg' Italiae haben gesprungen wie die Widder.[1]) Trotz dieser Neigung zur Versteinerung ist aber nicht zu leugnen, daß der menschliche Geist heute dieselben Bedürfnisse haben kann wie vor 1000 Jahren und sie in ähnlicher Weise durch den sprachlichen Ausdruck befriedigt. Daher entsteht eine dichterische Metapher oft auch heute noch spontan, sogar wenn sie ziemlich gleichlautend ist, wie eine uralte. Sieht man aber, wie groß die Macht der Tradition allenthalben ist, so hat es viel psychologische Wahrscheinlichkeit, daß auch in der Poesie, als einem Teile der Sprache oder einer Funktion des Geistes, die formelhafte Tradition eine gewaltige Wirksamkeit übt. Dazu kommt der geschichtliche Nachweis, daß z. B. die Bibel eine große Quelle abendländischer Gedanken und Ausdrücke ist, daß ihr unsere Lebensweisheit[2]) und Dichtung viel verdankt.

[1]) v. Liliencron Die histor. Volksl. IV 380. Daniel Thes. III 161. [2]) Franz Söhns, Die Bibel und das Volk. 1890. S. 2—29 der Ztschr. f. den deutschen Unterricht.

Wie oft iſt ferner z. B. die Muſe angerufen worden in der engliſchen, franzöſiſchen, deutſchen, italieniſchen Poeſie. Ließe man ungefragt,[1]) wie die Griechen zu dieſer lieblichen Schöpfung kamen, ſo wird doch die Muſe heute offenbar in anderem Sinne angerufen, als in der homeriſchen Zeit oder in der Zeit, deren einſtiger Glaube ſich in homeriſchen Wendungen bekundet. Damals muß, wie auch anderwärts in alten Zeiten, der Glaube lebendig geweſen ſein, daß der Dichter von den Göttern begeiſtert wird und daher die Muſe, ehe er ans Werk geht, um ihren Beiſtand anruft. Wenn das griechiſche Wort urſprünglich die geiſtige Erregung des epiſchen Sängers bedeutet hat, die Begeiſterung und Inſpiration, wie er ſie nötig hatte, ſo iſt ſie doch allmählich zu einem Individuum geworden. Es frägt ſich nur, wieviele Dichter das in ſpäterer Zeit geglaubt haben. Aber teils war es poetiſche Sitte geworden, die Muſe beim Beginn anzurufen, teils war es ein anmutiger poetiſcher Traum, welchem ſich das dichteriſche Gemüt hingab. Und ſo leben viele Weſen der Mythologie, beſonders Amor, bei den Dichtern fort. Dieſe Geſtalten beſitzen einen poetiſchen Reiz, einen äſthetiſchen Glanz und eine plaſtiſche Kraft, weil ſie als Individuen, von denen viel ſchöne Geſchichten erzählt werden, lebensvoller ſind, als z. B. das Abſtraktum „Liebe“. Indeſſen wechſeln auch da die Zeiten. In der lateiniſchen Kirchenpoeſie war allenfalls die Wiederbelebung jenes reizenden Individuums noch geſtattet wegen des engen Zuſammenhangs der Sprache mit dem Römertum. Später änderte ſich das und jetzt könnte ein religiöſer Lyriker bei ſeinem Preis der Liebe nur von dieſem Abſtraktum reden, nicht von jener heidniſch lebendigen Geſtalt. Da wir mitunter unſre Irrtümer lieben, und da dies ein unſchädlicher und anmutiger iſt, ſo laſſen wir uns dergleichen meiſt auch gern von den Dichtern gefallen. Denn von der Dichtung gilt das Wort Bérangers, daß die Poeſie allein immer aufgelegt iſt, die alten Irrtümer zu erhalten.

Inwiefern die einzelnen Arten der Dichtung von Natur eine Tendenz zur Steigerung haben, wird unterſucht werden, wo von ihnen beſonders die Rede iſt. Zu beſonders lebhaftem Ausdruck kann eine ganze Reihe verſchiedener Empfindungen hindrängen: Überraſchung, Sehnſucht, Trauer, Freude, Haß, Liebe, Verachtung, Bewunderung u. ſ. w. Ich kann dabei meine eigenen Erlebniſſe ſchildern,

[1]) ſ. Indogerman. Forſchungen III 253 f. 1894.

oder an fremden Anteil nehmen. Der Wert der Dinge ist aber für uns nicht immer derselbe. Er schwankt nach Stimmung und Bedürfnis. Was gewöhnlich nur gleichgiltig oder nützlich war, kann mir einmal schön und edel vorkommen. Diese Abschätzung kann sich auf Menschen, Tiere, Dinge des Gebrauchs, ja sogar auf die Natur erstrecken. Auch der Natur kann ich gelegentlich Eigenschaften beilegen, welche ich in der gewöhnlichen Betrachtung nicht an ihr entdecke. Berücksichtigt man außer diesem subjektiven Gefühl auch die sprachliche Form, durch welche Steigerung zum Ausdruck kommen kann, so läßt sich für sämtliche Steigerungen folgendes Schema denken.

Der Mensch wird gesteigert durch die Natur, oder die Natur durch menschliche Eigenschaften. Es giebt eine Steigerung im bloßen Wort und eine Anschauungs- oder Gedankensteigerung. Diese kann quantitativ sein, wenn sie sich (logisch gesprochen) einer falschen Induktion bedient. Denn manche Dinge lassen sich überhaupt nicht zählen, oder ein Einzelner konnte es nicht. Die Steigerung kann sodann qualitativ sein, Steigerung des Grades oder der Intensität. Unvermischt wäre eine Steigerung, wenn die Natur durch Natur, vermischt, wenn der Mensch durch Natur, oder diese durch Menschliches gesteigert wird.

Wir gehen von der antiken Definition der Hyperbel aus; sie heißt: Übertreibung (superlatio) ist eine Ausdrucksweise, welche die Wahrheit überbietet, um Etwas größer oder kleiner zu machen; es genügt, daran zu erinnern, daß die Hyperbel (hyperbole) lügt, aber doch nicht so, daß sie durch Lügen täuschen will. Sie ist aber auch beim Volk in Gebrauch, bei Ungebildeten und Bauern, weil nämlich von Natur Allen der Drang eingepflanzt ist, die Dinge größer oder kleiner zu machen und sich Niemand mit der Wahrheit begnügt."[1]) In der That haben wir uns bei der Beurteilung der Übertreibungen immer gegenwärtig zu halten, daß Dichtersprache doch auch Sprache ist und sich nicht immer oder mit bewußter Absichtlichkeit von sonstiger Sprache unterscheidet. Und selbst ihre Eigenheiten wären wunderlicher und schwerer genießbar, wenn sie nicht an die Gewohnheiten sonstiger Rede anknüpften. Auch in Prosa, im gewöhnlichen Leben, haben wir genug Übertreibungen. Einer bekannten Erfahrung geben

[1]) vgl. G. Hermann opusc. IV 284 f. Longin de sublim. ed. O. Jahn u. Aristot. Rhet. III cap. 11. Cic. de or. III § 203. Chaignet p. 471 f.

Aristoteles und Juvenal Ausdruck. Der eine sagt, daß Hyperbeln etwas Jugendliches haben, Heftigkeit verraten und mit Vorliebe von Erzürnten angewendet werden. So bei Molière: cinq ou six cents fièvres quartaines qui le puissent serrer! Juvenal (I 79. 30) bemerkt, daß der Unwille auch den zum Dichter macht, welcher es von Natur nicht ist. Nur erscheinen uns Hyperbeln in Prosa meist wie eine Alltagskleidung für unsre Gedanken, in der Dichtung wie ein außergewöhnliches oder festliches Gewand. Sodann haben wir bei der Hyperbel im engern und weitern Sinne zu bedenken, daß die Poesie die thatsächliche oder verstandesmäßige Wirklichkeit nicht grundsätzlich porträtiren, sondern in poetische Wahrheit umformen will.

Da die Dichter, wie man sagt, mit Liebe darstellen, in der Regel auch da, wo sie hassen, so verwenden sie oft allen Glanz und alle Pracht dessen, was ihnen in der Natur und im Leben am wertvollsten scheint, wie z. B. Shakespeare im 21. Sonett. Der Mensch, in der gewöhnlichen Erfahrung ohne diese Zierden, wird ausgestattet durch Farbe und Glanz der Natur, die Kraft der Tiere, den wirkungsvollen Wuchs (Odyss. 6, 162) oder herrlichen Duft der Pflanzen. Seine Leistungen werden erhöht, seine Erlebnisse zu verblüffenden Wundern. Die Natur dagegen, nicht gut und nicht schlecht, nicht fromm und nicht gottlos, überhaupt ohne Empfindung, belebt sich unter den Händen des Dichters. Sie erhält einen verwandtschaftlich anheimelnden Funken des menschlichen Gemüts. Denn dies will die stille und unveränderliche Zuverlässigkeit der Natur so gern für uns wertvoller machen durch die köstliche Eigenschaft der Sympathie. Die Bejahung unsres Wesens wird in der Auffassung der Natur fortgesetzt. Wer Sympathie sonst nur in kärglichem Rinnsal genießt, will sie auch einmal in vollem Strome haben. Das menschliche Herz ist erst befriedigt, wenn die Natur in der Phantasie mit ihm trauert und fröhlich ist, wenn ihre vage aber unermeßliche Persönlichkeit seine Empfindung im Echo zurückgiebt.

Die bloße Wortsteigerung hat meist etwas Prosaisches. Wir hören im Wunderhorn von einer allerurälteſten Kuh, urälteſten Tagen, im Rig-Veda von urälteſtem Soma, im Volkslied von einer schneeweißeſten Hand. Statt der letzte sagt Goethe in der Klass. Walpurgisnacht: Die letzteſten hat Herkules erschlagen. Ebenso übersetzt er Manzonis pensando all' ultima ora sinnend nach der letzteſten Stunde. Ähnliches in Poesie und Prosa bei Griechen und Römern,

oder an fremden Anteil nehmen. Der Wert der Dinge ist aber für uns nicht immer derselbe. Er schwankt nach Stimmung und Bedürfnis. Was gewöhnlich nur gleichgiltig oder nützlich war, kann mir einmal schön und edel vorkommen. Diese Abschätzung kann sich auf Menschen, Tiere, Dinge des Gebrauchs, ja sogar auf die Natur erstrecken. Auch der Natur kann ich gelegentlich Eigenschaften beilegen, welche ich in der gewöhnlichen Betrachtung nicht an ihr entdecke. Berücksichtigt man außer diesem subjektiven Gefühl auch die sprachliche Form, durch welche Steigerung zum Ausdruck kommen kann, so läßt sich für sämtliche Steigerungen folgendes Schema denken.

Der Mensch wird gesteigert durch die Natur, oder die Natur durch menschliche Eigenschaften. Es giebt eine Steigerung im bloßen Wort und eine Anschauungs- oder Gedankensteigerung. Diese kann quantitativ sein, wenn sie sich (logisch gesprochen) einer falschen Induktion bedient. Denn manche Dinge lassen sich überhaupt nicht zählen, oder ein Einzelner konnte es nicht. Die Steigerung kann sodann qualitativ sein, Steigerung des Grades oder der Intensität. Unvermischt wäre eine Steigerung, wenn die Natur durch Natur, vermischt, wenn der Mensch durch Natur, oder diese durch Menschliches gesteigert wird.

Wir gehen von der antiken Definition der Hyperbel aus; sie heißt: Übertreibung (superlatio) ist eine Ausdrucksweise, welche die Wahrheit überbietet, um Etwas größer oder kleiner zu machen; es genügt, daran zu erinnern, daß die Hyperbel (hyperbole) lügt, aber doch nicht so, daß sie durch Lügen täuschen will. Sie ist aber auch beim Volk in Gebrauch, bei Ungebildeten und Bauern, weil nämlich von Natur Allen der Drang eingepflanzt ist, die Dinge größer oder kleiner zu machen und sich Niemand mit der Wahrheit begnügt."[1]) In der That haben wir uns bei der Beurteilung der Übertreibungen immer gegenwärtig zu halten, daß Dichtersprache doch auch Sprache ist und sich nicht immer oder mit bewußter Absichtlichkeit von sonstiger Sprache unterscheidet. Und selbst ihre Eigenheiten wären wunderlicher und schwerer genießbar, wenn sie nicht an die Gewohnheiten sonstiger Rede anknüpften. Auch in Prosa, im gewöhnlichen Leben, haben wir genug Übertreibungen. Einer bekannten Erfahrung geben

[1]) vgl. G. Hermann opusc. IV 284 f. Longin de sublim. ed. O. Jahn u. Aristot. Rhet. III cap. 11. Cic. de or. III § 203. Chaignet p. 471 f.

Ariſtoteles und Juvenal Ausdruck. Der eine ſagt, daß Hyperbeln etwas Jugendliches haben, Heftigkeit verraten und mit Vorliebe von Erzürnten angewendet werden. So bei Molière: cinq ou six cents fièvres quartaines qui le puissent serrer! Juvenal (I 79. 30) bemerkt, daß der Unwille auch den zum Dichter macht, welcher es von Natur nicht iſt. Nur erſcheinen uns Hyperbeln in Proſa meiſt wie eine Alltagskleidung für unſre Gedanken, in der Dichtung wie ein außergewöhnliches oder feſtliches Gewand. Sodann haben wir bei der Hyperbel im engern und weitern Sinne zu bedenken, daß die Poeſie die thatſächliche oder verſtandesmäßige Wirklichkeit nicht grundſätzlich porträtiren, ſondern in poetiſche Wahrheit umformen will.

Da die Dichter, wie man ſagt, mit Liebe darſtellen, in der Regel auch da, wo ſie haſſen, ſo verwenden ſie oft allen Glanz und alle Pracht deſſen, was ihnen in der Natur und im Leben am wertvollſten ſcheint, wie z. B. Shakeſpeare im 21. Sonett. Der Menſch, in der gewöhnlichen Erfahrung ohne dieſe Zierden, wird ausgeſtattet durch Farbe und Glanz der Natur, die Kraft der Tiere, den wirkungsvollen Wuchs (Odyſſ. 6, 162) oder herrlichen Duft der Pflanzen. Seine Leiſtungen werden erhöht, ſeine Erlebniſſe zu verblüffenden Wundern. Die Natur dagegen, nicht gut und nicht ſchlecht, nicht fromm und nicht gottlos, überhaupt ohne Empfindung, belebt ſich unter den Händen des Dichters. Sie erhält einen verwandtſchaftlich anheimelnden Funken des menſchlichen Gemüts. Denn dies will die ſtille und unveränderliche Zuverläſſigkeit der Natur ſo gern für uns wertvoller machen durch die köſtliche Eigenſchaft der Sympathie. Die Bejahung unſres Weſens wird in der Auffaſſung der Natur fortgeſetzt. Wer Sympathie ſonſt nur in kärglichem Rinnſal genießt, will ſie auch einmal in vollem Strome haben. Das menſchliche Herz iſt erſt befriedigt, wenn die Natur in der Phantaſie mit ihm trauert und fröhlich iſt, wenn ihre vage aber unermeßliche Perſönlichkeit ſeine Empfindung im Echo zurückgiebt.

Die bloße Wortſteigerung hat meiſt etwas Proſaiſches. Wir hören im Wunderhorn von einer allerurälteſten Kuh, urälteſten Tagen, im Rig-Veda von urälteſtem Soma, im Volkslied von einer ſchneeweißeſten Hand. Statt der letzte ſagt Goethe in der Klaſſ. Walpurgisnacht: Die letzteſten hat Herkules erſchlagen. Ebenſo überſetzt er Manzonis pensando all' ultima ora ſinnend nach der letzteſten Stunde. Ähnliches in Poeſie und Proſa bei Griechen und Römern,

wie wenn wir ſagen wollten der alleinſte, erſteſte, ſelbſteſte. Dickens hat außer worser ſtatt worse einen am roteſten im Kalender angeſtrichenen Tag. Bei einem älteren Dichter leſen wir her roseal colour comes and goes more ruddier . ., bei Shakeſpeare im Somm. Tr. and for the more better assurance . . Mein und Dein ſteigert Goethe. Du biſt mein, heißt es am Ende von Herm. und D., und nun iſt das Meine meiner als jemals. In den Briefen an Frau v. Stein, ſogar an Zelter, unterſchreibt er ſich der Deinigſte. Oder: ich bin immer Dein und Deiner; Du meinigſte, Geliebteſte, ich danke Dir.

Die Griechen haben Hyperbeln im engeren Sinne, von der Beſeelung der Natur abgeſehen, nur wenig. Ariſtoteles weiſt ſie beſonders den attiſchen Rednern zu. Derart iſt es, wenn bei Äſchines ein Volksbeſchluß vorgeleſen wird, länger als die Ilias u. A. m. Rhetoriſcher und nicht ſelten kühler, außer im Witz, ſind dagegen die Römer. Bei Petron wird Jemand kälter als galliſcher Winter und kann kein Wort herausbringen. Bei Katull iſt Thallus weichlicher als Kaninchenfell, Gänſeflaum und das Ohrläppchen. Es giebt einen Vater und eine Stiefmutter, deren Zähne ſogar einen Kieſel zermalmen können; Leiber ſind trockner als Horn oder Sonne, Froſt, Hungern — den Reſt kann man im Original (23) nachleſen. Ein Mädchen iſt trockner als getrocknete Trauben, bleicher als Wachs u. ſ. w. Überhaupt ſpielt die Phantaſie gern in der Hyperbel des Witzes. Ein winziger italieniſcher Liebhaber muß nach P. Heyſe hören:

Mein Liebſter iſt ſo klein, daß ohne Bücken
Er mir das Zimmer fegt mit ſeinen Locken.
Als er ins Gärtlein ging, Jasmin zu pflücken,
Iſt er vor einer Schnake ſehr erſchrocken.
Dann ſetzt' er ſich ins Haus, um zu verſchnaufen,
Da warf ihn eine Fliege übern Haufen;
Und als er hintrat an mein Fenſterlein,
Stieß eine Bremſe ihm den Schädel ein.

Im Arabiſchen heißt es:

So kurz iſt mein Freund, daß eine Viehlaus vom Boden auf,
Ich glaub, in das Hinterteil ihn beißt, wenn er ſteht.

Dem homeriſchen ſchwärzer als Pech Il. 4, 277 ſtehen viele Analogien zur Seite. Im Franzöſiſchen ſagt A. de Vigny: son front est plus sombre que l'orage des cieux. Im Epos iſt Roland plus noir que l'encre et n'ayant de blanc que les dents; ein andres

Mal heißt es j'en ai la chair plus noire que charbon. Äthiopische Worte schwärzeren Sinnes sollen bei Shakespeare einem weiblichen Gehirn nicht zugemutet werden. Bei Martial ist ein Mädchen weißer als der Schwan, Silber, Schnee, Lilien. Lebhaft ist Shakespeare:

Die Schönheit, die zu diesem Weiß gesellt ist,
Spricht Hohn dem Weiß der Tauben Aphroditens . .
Das (Antlitz) Lilien zwingt vor Ärger zu erbleichen
Und rote Rosen röter macht vor Scham.
Und jenes dichte Weiß, des Taurus Schnee,
Vom Ostwind rein gefächelt, wird zur Kräh',
Wenn du die Hand erhebst.
O liebe Hand, mit der verglichen alles Weiß wie Tinte
Sich selbst das Urteil schreibt.

Im französischen Epos heißt ein Fleisch plus blanche que l'hermine, plus blanche que la neige. In Japan hat eine Schöne Zähne weißer als der Schnee des Fusiyama; weißer als Schnee wird einmal das Haar in China genannt. Bei den Griechen giebt es ein Paar Pferde, weißer als blendender Schnee und hurtigen Laufs, wie die Winde; die schöne Penelope hat einen Glanz weißer als zersägtes Elfenbein.[1]) Sogar die trefflichen Südsibirier warten uns mit solchen Sachen auf

Meinen Körper, der weißer ist, als der Schwan,
Möge der schlechte Rabe nicht zerhacken;
Mein Fleisch, das weißer ist, als der Schnee,
Möge die schlechte Krähe nicht zerreißen.
Kan Myrgäns Gesicht, weißer als Schnee,
Wird wie Kesselruß; sein Gesicht, röter als Blut, wird bleich . . .

In der Gudrun ist eine Fahne weißer als ein Schwan. Weißer als Schnee ist die Sonne und der Tag; grüner als Klee ist das Märzenlaub, sogar ein Rosenkränzelein; ein Jaspis grüner als Gras. Etwas höher steht uns, wenn im Kirchenlied Jesus Honig über alle Süße genannt wird, Marias Antlitz heller als der Glanz der Sonne. Als ein Inbegriff aller möglichen Steigerungen kann das Hohe Lied gelten.

Nicht selten läßt sich, wie auch in Prosa, das erregte Gemüt zu einer Zahlensteigerung hinreißen. So werden in vielen Literaturen formelhafte Zahlen verwendet, worüber Weinhold, Kaegi, Rausch-

[1]) vgl. Arist. Plut. 210. Paroem. II 339. 353; Rohde p. 153. Dieterich p. 3.

maier, Nagele gehandelt haben. Beliebt ist als runde Zahl 100 und 1000. Dulcinea von Toboso ist in den geschärften Augen ihres Verehrers sogar mit 1000 Millionen Annehmlichkeiten der Seele geschmückt. Im Französischen ist vingt, cent, mille beliebt nicht nur bei Béranger und Molière, bei Sandeau und Augier, sondern auch bei Em. Deschamps, A. Chénier und Lamartine; de cent raisons mon dépit s'est servi; elle est cent fois, mille fois plus cruelle; l'épouse a mille attraits; sa dague, à peine attachée, figure, tout ébréchée, une scie aux mille dents; le toit s'égaye et rit de mille odeurs divins, on s'étend sur des lits teints de mille couleurs u. A. m. Im Lear IV 6 schienen „seine Augen mir zwei Monden, tausend Nasen hatt' er"; oder Rich. III. V 2 jeglich Gewissen ist wie tausend Schwerter, zu fechten mit dem blutigen Bösewicht.

Hierher läßt sich auch rechnen, daß eine anatolische Räuberin einen Speer von hundert Pfund hat, daß es in Bulgarien eine Flinte von neun Ellen, in Südsibirien ein sechsschneidiges Schwert giebt.

Cypassis bei Ovid, welche nur Göttinnen zu frisiren verdiente, ist geschickt das Haar auf tausend Arten zu ordnen, Iris verfügt bei Virgil über tausend Farben (wie auch Goethe vom tausendfärbigen Morgen spricht), Vertumnus bei Tibull über tausend Zierden.

Im Rig-Veda regnet die Schlacht 1000 Geschosse, der Wagen der Açvinen ist tausendgestaltig, die Herrschaft des Mitra und Varuna tausendsäulig; Indras Geschoß hat 100 Haken, 1000 Federn u. s. w. In einer persischen Hymne werden dem Mithra 1000 Ohren, 10000 Augen gegeben. Ein junger ägyptischer König ist mächtiger als die vereinigten Hunderttausende, er hat Hunderttausende getötet. Das tiefe Meer nennt der Japaner das Meer von 1000 Klaftern; die Länge einer Zeit wird dadurch bezeichnet, daß es 800 × 10000 Zeitalter gewesen seien.

Doch giebt es auch eine Zahlensteigerung ohne Zahlen. So heißt es in einer buddhistischen Hymne: pour toi ne suffiraient pas des louanges chantées par plusieurs Kalpas, quand même elles égaleraient le nombre de tes pores, océan de qualités, célébré par le monde, nous te saluons avec la tête, o Tathâgata. Oder bei Martial IV 34:

Küsse du mich, Diadumenos, wütend! „Wie oft denn?"
Soll ich die Wellen der See zählen, die Muscheln dazu,
Die am ägäischen Meer weithin das Gestade bedecken,
Und der Bienen Geschwärm auf dem Cekropischen Berg,
Stimmengewirr und Händegetön im vollen Theater,
Wenn mit Erstaunen das Volk plötzlich den Cäsar erblickt?
So nicht sei es mit dir, wie mit Lesbia einst und Katullus,
Denn zu wenig empfing, wer es noch zählen gekonnt.

In der qualitativen Steigerung wird zunächst ein schmückendes Beiwort, zuweilen in etwas verblüffender Verschwendung, verwendet. Für unsre Kultur ist bezeichnend, daß ein solches Beiwort das Attribut golden ist. Aus dem Rig-Veda genüge ein Beispiel. Savitar hat einen goldnen Wagen, goldne Augen, Hände, Arme und eine goldene Zunge.

Ja, wenn es ein goldnes Zeitalter gab, wovon freilich nur die Dichter erzählen, so war am Ende auch sein Herrscher oder Urheber golden? In der That sagt Virgil in den Georgica II 538

aureus hanc vitam in terris Saturnus agebat.

In einer ähnlichen Schilderung Lucians wird als das Wichtigste hervorgehoben, man behaupte, daß jene Menschen golden sind und mit Armut nichts zu thun haben (III p. 403).

Ein beliebtes Mittel der Steigerung sind Wind, Blitz, Gedanke. Schneller als der Adler ist wieder im Celtischen ein todbringender Held. In andrer Weise nennt Wieland im Oberon ein hungerndes Maultier durchsichtiger als Glas. Der treffliche Sancho fürchtet, so dürr zu werden, daß man ihn durch eine Nadel fädeln kann, wenn er nicht gleich einige Schlucke guten Wein bekommt; im Persischen wirkt der Liebesschmerz ähnlich

O du fern von meiner Brust, du weißt gewiß nicht,
Daß ich durch Weinen ward dünn wie ein Haar
Und durch Klagen schmächtig wie ein Schilf.

Im Afghanischen hat die Liebe unerwünschte Wärmewirkungen mon coeur est devenu un Kabâb = le rôti de mouton; im Arabischen weint man nach Sachau Teiche voll um die Geliebte. Aber auch deren Leiden wirkt: es ist bei Cervantes im Stande, Marmorsteine zu rühren, Diamanten zu erweichen und den Stahl der härtesten Herzen auf der ganzen Welt zu schmelzen. Nicht ebenso höflich wird von einer Kirgisin, freilich aus bösem Geschlecht, gesprochen. Ihr

Mund ist wie die Thür eines Holzhauses, ihr Ohr wie das Rauchloch einer Jurte; ihr meint, wenn ihr ihre Brauen sähet, es wären Meißel; ihre Nasenlöcher waren wie gegrabene Höhlen.

Schmerz und Unglück sind unaussprechlich, aber der serbische und anatolische Dichter versuchen es wenigstens:

All der Himmel, wenn's ein Blatt Papier wär',
All der Wald, wenn es Rohrfedern wären,
All das Meer, wenn's schwarze Tinte wäre,
Und wenn ich daran drei Jahre schriebe --
Nicht ausschreiben könnt' ich meine Schmerzen.
Wenn Tinte flutete in allen Meeren,
Wenn Schreibpapier ein jedes grüne Blatt,
Wenn alle Cedernbäume Federn wären,
Wer schriebe, was mein Herz gelitten hat!

Dagegen charakterisirt Amos fein und anschaulich die Habgier der Reichen; denn sie gieren sogar nach den Erdkrümchen, welche die Armen als Zeichen der Trauer auf ihr Haupt gestreut haben.

Haben schon gewöhnliche Menschen wunderbare Schicksale und Wirksamkeit, so noch mehr Götter und Helden. Beim Kampf der Helden kracht nicht bloß die Erde von den Kanonen, sondern auch der Himmel; ähnlich bei Homer: weit krachte der Erdkreis und es erscholl wie Dromneten die Luft rings. Indra's, eines Gottes Scheitel, reicht bis zum Himmel. Aber auch Horaz erwartet im Ernst oder Scherz, mit erhabenem Scheitel werde ich an die Sterne stoßen. Die Stärke eines chinesischen Helden gleicht der des Tiegers. in seinen Händen werden die Wagenriemen gelenkig wie Seidenfäden. Die Götter haben im Rig-Veda mystisch-wunderbare Eigenschaften. Viçvakarman ist von allen Seiten Auge, Antlitz, Arm und Fuß. Rudras Halskette ist allgestaltig, Naraçansa hat allgestaltige Rosse. Der Ruhm eines Fürsten wird uns veranschaulicht: wie geräumig ist doch, o Fürst, das Innere der drei Welten, daß die Menge deines Ruhms, obgleich sie unermeßlich ist, darin Raum findet. In Kalidasas Raghuvansa überfliegt der Ruhm eines Helden sogar den Himmel, des schlangenreichen Meeres geheimster Abgrund ist so tief nicht, daß dahin nicht seines Namens Kunde dränge.

Oder die Menschen bringen wunderbare Wirkungen in der Natur hervor. Leander läßt bei Ovid im Meere Furchen zurück, wie Wagen-

ſpuren; ähnlich ſogar der Sonnenwagen auf ſeinem täglichen Wege durch die Lüfte. Ein chineſiſcher Orpheus ſingt: quand je frappe ma pierre, soit fortement soit doucement, les bêtes les plus feroces sautent de joie. Ebenda begehrten ſogar einſt die grünbemoſten Steine aus Eiferſucht die Männer zu vertilgen, als die ſchöne Siſchi an den Bach Chuanki ging, um zu waſchen.

Mitunter weiß man nicht, ob der Dichter ernſt oder ironiſch iſt, wie wenn bei Horaz die Fiſche merken, daß das Meer enger wird, weil Steinmaſſen in die Tiefe geſenkt ſind. Viel humoriſtiſche Beiſpiele hat Shakeſpeare. So in Heinrich IV: als ich in deinen Jahren war, Heinz, war ich um den Leib nicht ſo dick, als eine Adlerklaue; ich hätte durch eines Aldermanns Daumenring kriechen können. Hol die Peſt Kummer und Seufzen, es bläht einen auf, wie einen Schlauch. Ein Menſch und ſeine ganze Beſcherung hätte ſich, meint wiederum Falſtaff, in eine Aalhaut packen laſſen, ein Hoboenfutteral war eine Behauſung für ihn, ein Hof. In den beiden Veroneſern verſichert Lanz: wenn der Strom vertrocknet wäre, bin ich im Stande, ihn mit meinen Thränen zu füllen; wenn ſich der Wind gelegt hätte, könnte ich das Boot mit meinen Seufzern treiben. Mit „artigem" Lobe erhebt der Dauphin ſein Pferd: wenn ich ihn reite, ſo ſchwebe ich in Lüften, ich bin ein Falke; er trabt auf der Luft (he trots the air), die Erde ſingt, wenn er ſie berührt; das ſchlechteſte Horn ſeines Hufes iſt muſikaliſcher als die Pfeife des Hermes; ſein Wiehern iſt wie das Gebot eines Monarchen u. ſ. w., wozu übrigens Elze p. 198 zu vergleichen iſt. Koriolan dagegen macht durch die Herbigkeit ſeines Geſichts reife Trauben ſauer; die Erde ſchrumpft vor ſeinem Schritt zuſammen; er iſt im Stande, einen Harniſch mit dem Blick zu durchbohren; ſein Hm iſt eine Batterie (his hum is a battery). Einen Grafen kann merkwürdigerweiſe Beatrice nicht anſehen, ohne eine volle Stunde Sodbrennen zu bekommen. Sie dagegen ſpricht angeblich lauter Dolche. Nach Paris' Meinung gehorcht Hektors Panzer dem Zauber von Helenas weißer Hand williger, als einem ſcharfen Griechenſchwert.

Hören wir, daß das erregte Meer bis zum Himmel ſpritzt, ſo iſt das wohl nicht wörtlich zu nehmen; wer ſich ſelbſt im Schiff befindet, kann dieſe Anſchauung haben. Immerhin iſt es eine Schilderung, welche die Naturerſcheinung ſteigert, um der Phantaſie Schwung und Abſchluß zu geben. So begegnen wir dieſer Vor-

ſtellung öfter außer in Schillers Taucher. Bei Virgil Aen. 3, 423 ſchlägt die Welle an die Geſtirne; die zornige Woge ſprüht im Othello II 1 bis an die Wolken und will den Schaum hinwerfen auf den glühenden Bären. Ja ſchon in dem alten Sintflutsbericht heißt es nach Sayce, Ramans Wogenſchwall ſei bis zum Himmel geſtiegen.[1])

Ganz klar dagegen wird die Natur in ihrer eigenen Sphäre geſteigert im Hiob. Des Behemoths (Nilpferdes) Schwanz ſtreckt ſich wie eine Ceder; ſein Herz iſt feſtgegoſſen wie ein Stein, ja, wie ein unterer Mühlſtein. Des Leviathans (Krokodils) Augen ſind wie die Augenwimpern der Morgenröte, wobei die Morgenröte ſelbſt als leuchtendes Auge gedacht ſcheint, während ihre Strahlen ſie umgeben, wie die Wimpern das Auge, oder vor ihr hergehen. Aus dem Arabiſchen berichtet uns Nöldeke: ich habe mich getröſtet mit einer ſchnellen, ſtarken Kamelin, deren Rücken einem hochgebauten Schloſſe gleicht.

Innerhalb ſeiner Sphäre wird der Menſch in Erſcheinung oder Wirkamkeit erhöht. Herz und Auge weinen Blut. Oft geſchieht dies im perſiſchen Epos, wo ſogar die Sonne einmal vor Angſt Blut regnet. Vom Volkslied bis auf Shakeſpeares Höhe macht ſich die Vorſtellung geltend. In einem anatoliſchen Liede ſoll ſich der blutigen Thränen Schwall wie ein roter Waſſerfall ins Thal ergießen. Im kleinruſſiſchen Volkslied entſteht dort, wo eine Mutter weint, ein blutiges Bächlein. Der unglückliche Liebhaber in China vergießt in der Stille der Mondnacht blutige Thränen. Bei einem ſibiriſchen Helden „ward nicht nur Blut ſeiner Augen Thränen, ſondern auch Eis ſeiner Naſe Waſſer.“ Ein Pferd ſpricht nicht nur, ſondern des trefflichen weiß-blauen Roſſes Thränen wurden zu Blut. Zur Strafe fließt ſtatt des Schweißes Blut im ruſſiſchen Epos. Im Kalewipoeg leſen wir: Unſer Auge kennt nicht Thränen, eher mag der Vogel weinen! Aber blutige Tropfen werden unſre bleichen Wangen färben. Auch der ſerbiſche Held Marko weint Thränen mit Blut. Bei Shakeſpeare weint Blut vom Herzen, kampferſchöpfte Glieder ſchwitzen blutig. Von ſeinen Schafen verſichert ein rumäniſcher Hirt: ſie werden nach mir ſuchen ſehnſuchtsbang, und, ſehn ſie mich nicht, blutige Thränen weinen. An einer andern Stelle (bei Sallaberry) reden auch die Schafe.

[1]) vgl. Schiller, Von der äſthetiſchen Größenſchätzung.

Wahrhaft poetisch scheint uns im Ganzen doch nur die Steigerung der Natur durch Menschlichkeit, als hätte der witzige Touchstone recht, daß die wahrste Poesie am meisten erdichtet the truest poetry is the most feigning. Einen Ansatz dazu bildet die Anrede an die Natur mit der Aufforderung, an Freude oder Schmerz fühlend oder thätig Anteil zu nehmen. Oder sie wird überhaupt mit menschlichen Eigenschaften ausgestattet, sodaß sie nach der Aussage des Dichters wirklich mitfühlt. Eine besondere Art davon zeigt das A.T., wozu es sonst fast keine Analogien giebt.

Zunächst jedoch ist noch einer Idealisirung der Natur zu gedenken, welche einstmals, wohl in anderem Sinne ausgesprochen, später als ästhetisch anregende Vorstellung vom Dichter wiederholt wird: die Harmonie oder Musik der Sphären, die Shakespeare aus Montaigne entnommen haben soll. Lorenzo z. B. belehrt Jessika darüber Kaufm. v. V. V 1. Olivia hört ein Gesuch Violas lieber als Musik der Sphären. Das Wort des Antonius schien der Kleopatra Harmonie wie Sphärenklang. Shelley spricht im Epipsychidion von einem Flüstern, welches die Sinne wild berauscht, wie im Traum erlauschte Sphärenmelodie. In der Königin Mab träumt er von einer Zeit, wo die reinsten Geister auf Erden mit der Harmonie der Sphären in Einklang sein werden. Auch der deutschen Literatur fehlt diese Vorstellung nicht.

Im Altpersischen behält die Sonne, obgleich keine mythologische Persönlichkeit, das Attribut „schneller Rosse" bei, das wahrscheinlich ehemals einen mythologischen Glauben bezeichnete und formelhaft stetig zusammen mit der Sonne genannt wurde. Shakespeare regt die Phantasie an, indem er der Nacht schnelle Drachen giebt, Spee dem Monde braune Rappen. Bei uns frischte 1813 ein Dichter die alte Sage auf, daß die Toten vom Schlachtfeld aufstehen, um von neuem zu kämpfen (Sturm überfährt die weite Welt, von Grund auf Alles schüttelnd, die Schläfer selbst auf dem Totenfeld zum Rachekampfe rüttelnd). Kaum braucht noch einmal gesagt zu werden, daß eine Menge griechischer und römischer Mythologie in unsre abendländische Bildung eingedrungen ist und festgehalten wurde, obgleich wir diesen Gedanken oder Anschauungen sonst völlig entrückt sind.[1])

[1]) Psychol. Studien zur Sprachgesch. p. 59 f. Cholevius Gesch. d. deutschen Poesie nach ihren antiken Elementen 1854. 1856.

Der Wind wird zu einem Individuum, denn er wird angeredet und erhält so oft Flügel.

Wie tief, eigentlich naiv, aber doch naiven Zeiten nicht eigen, das Bedürfnis nach Teilnahme der Natur ist, werden wir noch bei der Lyrik erfahren. Eine klassische Bestätigung dafür ist eine Äußerung Goethes vom 20. Oktober 1806 in den freundschaftlichen Briefen an Nikol. Meyer: „merkwürdig ist es, daß diese Tage des Unheils von dem schönsten Sonnenschein begleitet und beleuchtet waren." Die dunkle Neigung nach Übereinstimmung zwischen Natur und Menschenschicksal, nach Bejahung der Persönlichkeit und des Willens, verlangt, daß die Natur nicht heiter ist, wenn es den Menschen so schlecht geht, wie damals den Bewohnern von Weimar.

Die Thatsachen der griechischen Literatur machen nicht auf alle Beurteiler denselben Eindruck. Wir erwähnen, daß sich in der Ilias die Woge freudig aus einander teilt, als Poseidon kommt. Die Erde lacht vom Gefunkel des Erzes (wie im Deutschen die Blumen .. dô lachten bluomen unde gras). Die liebe Haide, die Sonne, der Himmel lacht. Prometheus redet die Natur als Zeugin seiner Leiden an, sie ist nicht ohne Teilnahme. Aiax und Philoktet wenden sich an die Natur.[1]) Die Sonne bleibt vor Erstaunen stehn — sie hat ein rumänisches Mädchen gesehn. Bei Geburt und Tod von Helden ist die Natur in Aufruhr, die Sonne wird blutrot, die Erde zittert u. s. w. Mit einer Aufforderung richtet sich das französische Volkslied an die Sonne:

ah, soleil, fend les rochers, ah, lune, bois les rivières!
que je puisse regarder mon avant, qu'est par derrière.
Baissez-vous montagnes! haussez-vous vallons!
M'empêchez de voir ma mi' Madelon.

Auch die schwermütige Poesie der Mexikaner verzichtet nicht auf die Erweiterung des Individuums durch die Natur: „in Wahrheit, wenn ich wandle, höre ich Felsen, gewissermaßen antwortend den süßen Blumengesängen; wirklich, das glitzernde, murmelnde Wasser antwortet; die Quelle — dort singt sie, sie rauscht hinweg, sie singt, und singt; vielleicht antwortet der Koyol-Vogel und manche liebliche Singvögel streuen ihre Lieder umher, wie Musik. Sie beseligen die Erde, erhauchend ihre süßen Stimmen.

[1]) Prom. 89. 431 f. Soph. Ai. 418 f. Phil. 936. 1081. Bergk II 281 A. vgl. Friedländer Sittengesch. II 104 f.

Nicht selten werden, als gute Freunde und nützliche Kampfgenossen, die Waffen belebt oder angeredet, worüber W. Wackernagel in den Kl. Schr. III gehandelt hat. Die Lanze, so lange sie ganz war, heißt es im Südsibirischen, wurde von Blut nicht gesättigt. In der Ilias: Die Speere, ehe den schimmernden Leib sie gekostet, standen empor aus der Erde, voll Gier im Fleische zu schwelgen. An solche Beispiele mag Vischer gedacht haben, als er vom Poetischen des Verbums sprach. Der Speer lechzt nach Blut bei Homer, und will in den dichtesten Haufen hineinfliegen. Des Speeres Durst ward gelöscht mit erstem Trinken, versagt war ihm nicht wiederholtes Trinken übersetzt Goethe in Übereinstimmung mit Hamâsa I 83. Nicht anders in der Bibel. Die Pfeile des Allmächtigen stecken in mir, derselben Grimm säuft aus meinen Geist. Ich will meine Pfeile mit Blut trunken machen und mein Schwerdt soll Fleisch fressen. Ähnlich im Wunderhorn

Im weiten Kreise blitzt das Schwerdt,
Aus langt der lange Spieß;
Blut dürstete das breite Schwerdt,
Blut trank der lange Spieß.

Auch hierin ist Shakespeare Meister: komm, düstre Nacht, und hüll dich in der Hölle braunsten Dampf, daß nicht mein Dolch die Wunde seh', die er gräbt, und, durch des Dunkels Vorhang der reine Himmel blickend, rufe: Halt! Bei Euripides gerät das ganze Gebirge mit den Mänaden in bacchische Wut.

Etwas näher liegt es allenfalls unsrer Empfindung, wenn Tiere weinen, noch dazu Rosse, nach dem Verlust ihres Herrn (Il. 17, 426):

aber Achilleus Rosse, die ferne standen vom Schlachtfeld,
weinten, als sie gehört, ihr Wagenlenker Patroklos
läg' im Staube, gestürzt von dem männermordenden Hektor.

In Indien „vergießt der Pfau Freudenthränen". Obgleich die Phantastik des Epos einer besondern Darstellung bedarf, läßt sich hier erwähnen, daß auch bei den Tataren Pferde und Vögel weinen.[1]) Die Macht des Menschen beeinflußt ja die Tiere, die ihn umgeben; wie denn auch V. Hugo sagt: les ardents chevaux hennissent à son nom. Die Flüsse, als Individuen, sind oft mythologisch

[1]) vgl. Leskien u. Brugman p. 392. 535. 467. 353.

oder poetisch personifizirt worden. Im Englischen z. B. von Edm. Spenser. Hier ein französisches Beispiel:

Le Rhin aux bords ravis à ta puissance
porte à regret le tribut de ses eaux;
il crie au fond de ses roseaux:
honneur aux enfants de la France.

Und wer ist es, dessen Ohr das hört? Béranger, der, außer in seiner letzten Epoche, dem realsten Leben so vertraut und zugethan war. Fast noch zuversichtlicher spricht V. Hugo

au souffle de l'enfant, dôme des Invalides,
les drapeaux prisonniers sous tes voûtes splendides
frémirent, comme au vent frémissent les épis;
et son cri, ce doux cri, qu'une nourrice apaise,
fit, nous l'avons tous vu (!), bondir et hurler d'aise
les canons monstrueux à ta porte accroupis.

Wir wenden uns zu einigen deutschen Beispielen.

Ihr Gestirn, ihr hohen Lüfte und du lichtes Firmament,
Tiefes Rund, ihr dunklen Klüfte, die der Widerhall zertrennt,
Jauchzet fröhlich, laßt das Singen jetzt bis an die Wolken dringen.

Ich klage dir Mai, dir, lichte Haide, dir Klee, dir grüner Wald! Wellen, Felsen und Winde ächzen in die Klage des Liebenden; Berg' und Hügel, auch das Thal schreien über mich 100 000 Mal; der wilde Fels erstarrt und hört den Tönen zu, seit 100 000 Jahren schläft er beim Lied in Ruh. Sehr hübsch ist das Gedicht „Liebesaugen" im Wunderhorn. Über Liebesmetaphern handelt ausführlich Schuchardt II 236 f.

Ein anatolischer Liebhaber meint, alle Schritte „ihrer" schmalen Füße sind für die Erde heiße Liebesgrüße; ein türkischer:

ein die Welt lieblich beschreinender Tagesstern ist dein Antlitz,
darum neigen sich vor ihm sinkend Sonne und Mond.

Hatten wir den Felsen mit Empfindung ausgestattet gesehn, so auch kurzweg nicht selten die Steine, wie bei Habakuk: denn auch die Steine werden aus der Wand heraus schreien und die Sparren aus dem Holzwerk werden ihnen antworten. Doch scheint hierbei nicht zu übersehen, daß nur eine Zuversicht ausgesprochen wird, die sich Luc. 19, 40 wiederholt und ähnlich bei Ovid Met. 9, 303 findet — aber die Steine werden doch mit Empfindung ausgestattet. Sogar in unsern Tagen fehlt es daran nicht. Nicht deswegen, weil

man ſagt, die Ruinen des Heidelberger Schloſſes ſchreien oder klagen (das iſt poetiſche Rede), ſondern weil ein Redner kühnlich im Parlament verſichert: wenn ich aber ſchweigen würde, ſo würden die Steine ſchreien (Heiterkeit).[1]) So ſagt auch Makbeth: Du feſtgefügte Erde hör' meinen Fuß nicht, wo er geht; es möchten die Steine ſelbſt mein Wohinaus erzählen und brechen in der Welt das grauſe Schweigen. Die unglückliche Eliſabeth fleht in Rich. III die Steine um Erbarmen an.[2])

Auch ſinnlich nicht anſchauliche Dinge werden, ſelbſt ohne mythologiſche Tradition, perſonifizirt, ſobald ſie einen ſtarken Gefühlswert haben, wie die Déroute bei V. Hugo . . . .

qu'élévant tout a coup sa voix désespérée,
la Déroute, géante à la face effarée,
qui, pâle, épouvantant les plus fiers bataillons,
changeant subitement les drapeaux en haillons,
à de certains moments spectre fait de fumées,
se lève grandissante au milieu des armées,
la Déroute apparut au soldat, qui s'émeut,
et, se tordant les bras, cria: sauve qui peut.

So wird Krieg, Zwietracht, oft der Tod als Schnitter, Jäger, Spielmann perſonifizirt; bei den Slaven Tage, wie Mittwoch, Freitag, Sonntag, im Bulgariſchen die Peſt und ihr Säugling, das Peſtlein. Ähnliches bei Hebel.

Wie tief gewurzelt die Neigung iſt, bloße Vorgänge, alſo nicht einmal Individuen, mit einer Analogie der Perſönlichkeit auszuſtatten, zeigen auch gelegentlich Proſaiker. In Dickens' Dombey und Sohn ſtiehlt ſich das Grauen des Tages mit ſeinem leidenſchaftsloſen Antlitz ſchaudernd nach der Kirche und blickt durch die Fenſter. Die Nacht kauert ſich nieder auf das Pflaſter und brütet ſchwer und düſter in den Niſchen und Winkeln des Gebäudes. Innerhalb der Thüren kann die Dämmerung nur nach der Nacht hereinſchauen und ſehen, daß ſie da iſt. Matt um die Kirche herum ſich breitend und hineinblickend, ſtöhnt und weint das Zwielicht um ſeine kurze Herrſchaft; ſeine Thränen träufeln an den Fenſterſcheiben nieder und die Bäume beugen ihre Häupter gegen die Kirchenmauer, indem ſie zugleich teilnehmend ihre vielen Hände ringen. Die erbleichende Nacht

[1]) Voſſ. Zeitung vom 19. April 1890. [2]) Über den Anfang von Björnſens Arne ſ. Pſychol. Stud. z. Sprachgeſch. p. 229 f.; über Perſonifik. Viſcher IV 1224 f.

schwindet allmählich aus der Kirche, zögert aber noch in den Gewölben und setzt sich auf die Särge. Und nun kommt der helle Tag .... Das scheue Zwielicht folgt der Nacht, jagt sie aus ihren letzten Zufluchtsorten, schleicht selbst in die Gewölbe und verbirgt sich mit erschrecktem Gesichte unter den Toten, bis die Nacht, neu belebt, zurückkehrt, um es auszutreiben.

Den höchsten Grad poetischer Steigerung müssen wir darin sehen, daß die Natur teilnehmen soll oder teilnimmt an religiösen Gedanken. Das merkwürdigste Beispiel davon finden wir im Alten Testament. Von dort verbreiten sich jene Gedanken und jene immer wieder siegreiche Schaar von Ausdrücken ins Abendland, in das lateinische und sonstige Kirchenlied.

Etwas anders liegt die Sache im Rig-Veda, wo freilich alte und junge Lieder vereinigt sind, die aus sehr verschiedenen Jahrhunderten stammen. Auch ist es nicht leicht, genau zu unterscheiden, was in solchen Liederstellen religiöser (mythologischer), was nur dichterischer Ausdruck ist, ob sich in jenen Wendungen ein fester Glaube ausspricht oder ob sie nur poetische Wahrheit enthalten. So werden (wir folgen der Übersetzung von A. Ludwig) Himmel und Erde angerufen. Nicht nur sie haben Empfindung, sondern auch die Wasser und Kräuter. Die Erde mit den Bergen zittert aus Furcht vor Indra, die Wälder fürchten sich vor den Maruts. Die Berge hören, die Berge (vielleicht = Wolkenberge) brüllen, wenn Indra den Keil ergreift. Berge selbst sinken nieder, glauben Abgründe zu sein, Gebirg sogar hat sich gebeugt vor den Maruts; die Wasser singen dem Varuna zu.

Aus dem Ägyptischen sei angeführt: an Ra erfreut sich der Himmel, vor ihm ist die Erde in Furcht.

Trotzdem erscheint bis jetzt die Ethisirung der Natur im A. T. einzig. Dort wird, im Ganzen, die Natur mit Liebe zu Jahwe angesehen. Und wir besitzen darin einen wahrhaften poetischen Schein, weil es den Eindruck macht, daß die Propheten und Psalmendichter von der Empfindung, welcher sie Ausdruck gaben, tief durchdrungen waren. Verfolgt man aber den Einfluß der Bibel auf die geistliche und weltliche Poesie, besonders also im katholischen und protestantischen Kirchenlied, so scheint es ziemlich fraglich, ob alle Nachahmungen des alttestamentlichen Ausdrucks auch Nachempfindungen gewesen sind. Aus der großen Fülle der hierher gehörigen Thatsachen, welche im

lateinischen, deutschen, syrischen Kirchenlied an die Propheten, Hiob und die Psalmen erinnern, kann hier nur eine sehr kleine Auswahl gegeben werden. Man vergleiche also Ps. 68, 35 mit laudent illum caeli et terra et omnia reptilia in eis oder

hunc caelum terra mare
hunc omne, quod in eis est,
auctorem adventus tui
laudans exultat cantico.

Ps. 148, 3 laudate eum sol et luna, laudate eum omnes stellae, laudate eum caeli caelorum et aquae omnes, quae super caelum sunt, laudent nomen Dei. Dazu Daniel I, 170:

namque triumphanti post tristia tartara Christo
undique fronde nemus gramina flore favent,
laudant rite Deum lux, polus, arva fretum.

Ps. 97, 8 flumina plaudent manu, simul montes exultabunt a conspectu Domini, quoniam venit iudicare terram und Jesa. 55, 12 montes et colles cantabunt coram vobis laudem et omnia ligna regionis plaudent manu. Dazu Daniel I 258:

sol, luna, caelum, sidera,
mons, vallis alta concava,
fons, stagna, flumen, aequora,
quidquid volat repit natat,
qua voce quisque praevalet,
in laude Christi plaudite.
plaudant maria, applaudant fontes, flumina,
caelorum plaudant agmina,
rex regum super sidera,
Jesus, ascendit aethera (Dan. II 365).

Im Syrischen heißt es: Dir jubeln sollen alle Winde mit staunendem, erregtem Wehn; des Himmels Zierden sollen prangen zum Preise deiner Wesenheit; die Höhn sich freuen, weil Du herab kamst, die Tiefen tanzend preisen dich; das Meer erfreu' sich Deiner Schritte und Deiner Tritt' das feste Land. Unsre Natur frohlocke, Dich lobend, weil Deine Gottheit wohnt in ihr. Heut sollen alle Wasser oben laut preisend Hosiannah schrein, heut sollen alle Wasser unten des Lobes Gaben opfern Dir u. s. w.

An einer anderen Stelle ergeht die Aufforderung zum Jubel, plaudere, an Himmel und Erde, Äther, Wellen, ihre schuppigen Bewohner, Wälder, Wiesen, alle Gewächse des Feldes, Flüsse, Berge

und Thäler, Blumen, Kräuter, Felsen. Ähnlich bei uns Spee: auch lobet Gott von Erden auff ihr Drachen aus den Klüfften, ihr Walfisch tief aus saltzem Lauff, Wind, Sauß und Brauß in Lüfften; auch Hagel weiß und Flocken greiß von Schnee und Eyß entzogen, auch Dampf und Fewer, Blitz ungehewer, zusampt dem Regenbogen.

c. Steigerung und Realismus.

So gehen die Dichter in Ernst und Scherz über die reale Erfahrung hinaus. Die Menschen wollen eben mitunter etwas Anderes als bloße Erfahrung. Wie das einfachste Spiel den mechanischen Weltlauf unterbricht, als eine That der Freiheit, eine spontane Formung, die der Mensch an den Dingen vornimmt, so spielt in der Dichtung die Phantasie, weil sich die Menschen am schönen Schein erfreuen wollen. Schönheit ist, wie Shakespeare sagt, eine Scheinwahrheit, womit die schlaue Zeit auch Weise fängt. Der Schimmer der Kunst ist ein Strahl, durch den wir uns sehnen, die Welt verklärt zu sehn. Die eine Ergänzung der Weltlichkeit bilden die Heiligen, wie wir sie kurz nennen können, deren Geist in die göttlichen Mysterien einzudringen suchte und welche die Welt, das Diesseits, verneinten, indem sie dessen Prunk, auch ihr eignes Leben gering achteten, um dafür das ewige Leben oder dessen visionären Vorschmack einzutauschen. Das eine Bedürfnis der Weltverneinung wird befriedigt durch Religion. Außerdem giebt es die poetische Weltverneinung d. h. eine Darstellung der Welt, welche zwar mit den Mitteln der Welt und der Erfahrung unternommen wird, aber doch nicht so wie die Welt für Verstand und Wissen existirt. Der gemeinsame Nerv von Religion und Poesie ist in vielen Stücken die Verneinung der profanen Erfahrung; die gewöhnliche, nicht selten schmerzhafte, Handgreiflichkeit des Weltlaufs wird bei Seite gelassen. Mit der ziemlich extremen Verneinung der verstandesmäßigen Wirklichkeit, mit der Abwendung von Wahrscheinlichkeit und Kausalität, der Hinwegsetzung über manche bürgerlichen Verhältnisse, besonders bei unsern Romantikern, ist verschwistert ihre oft so religiöse Stimmung, welche wir bei den sogen. Klassikern kaum antreffen. Stand den Romantikern auf der einen Seite in gewissem Sinne die ganze Transcendenz, die poetische und religiöse, zu Gebote und sind sie eine Erscheinung, welche wir nicht vermissen möchten, zumal Eichendorff zu ihnen gehört, so haben doch die Romantiker wegen ihrer Phantastik

sich bald den größern Kreis der Leser entfremdet und ihr poetisches Spiel wird nicht selten als Spielerei angesehen und bei Seite geschoben. Auch sie lehren, daß Alles seine Zeit hat; unsre Dichtersprache ist vielfach anders geworden.

B. Die poetischen Gattungen selbst.

Für die poetischen Gattungen stehen uns herkömmlich die Namen Lyrik, Epik, Dramatik und Didaktik zu Gebote. Doch unterscheidet man noch zwischen Volkslied und Kunstlyrik, Volks- und Kunstepos, was wir auf Dramatik und Didaktik ausdehnen werden. Jene Vorstufen des Dramas, die sich schon in mimischen Tänzen andeuten, sind Volksdramatik, weil sie ungefähr Jeder ausüben konnte, ohne einem primitiven Künstlerstande anzugehören. Spruchweisheit in poetischer Form ist volksmäßige Didaktik, wie etwa jenes griechische *δεχθὲν δέ τε νήπιος ἔγνω*, nach der That wird auch der Thörichte klug. Noch dazu wird man glauben, daß solche Erfahrungssätze sich oft an wirkliche Erfahrungen angeschlossen haben und als Reste einer „lehrreichen Geschichte" anzusehen sind. Um so mehr gehören sie zur volksmäßigen Didaktik.

Der Begriff der Poesie war nach Schiller kein andrer, als, der Menschheit ihren möglichst vollständigen Ausdruck zu geben. Also Alles, was Menschen fühlen, denken, thun, wäre Gegenstand der Poesie, sofern dadurch das spezifisch Menschliche zum Ausdruck kommt. Die Darstellung der belebten und unbelebten Natur kann nicht ausgeschlossen sein, denn ihr gesamter Inhalt ist zugleich Inhalt des menschlichen Geistes. Die Natur kann geschildert werden, wie sie ist, oder als Gegenstand des ästhetischen Interesses, oder sie wird in besondere Beziehung zum Menschen gesetzt, sodaß ihr ein Gedankengehalt untergelegt wird, welcher ideal genannt werden kann. Damit wird gesagt, daß er seinen Ursprung nur im menschlichen Geiste hat. Also selbst mit Einschluß der Natur stellt die Poesie doch nur den Menschen dar.

Gefühl brach, schien uns, zuerst mit Gesang hervor. Diese subjektive Unmittelbarkeit nennen wir mit griechischem Ausdruck lyrisch — in ihrer reinsten Form. Denn oft genug wird dabei auch irgend ein Ereignis erzählt, sodaß ein sogen. episches Element mit der Lyrik verbunden ist. Ereignisse können aber auch objektiv, ohne Freude, Schmerz, Verlangen des Verfassers dargestellt werden. Diese

objektive Poesie zerfällt nach der Form in zwei Klassen: epische und dramatische. Hier wird mit Recht sogleich eingeworfen, daß die dramatische Form auch für die Lyrik benutzt wird, wie bei Goethe und sonst.[1]) Wir haben also die Klassifikation nach Form und Inhalt einzurichten.

Werden Ereignisse dargestellt, so entweder als Erzählung, Epos, oder als gegenwärtig geschehend, Drama. Die Gleichheit der Form kann zunächst nur zu einer Zusammenordnung mehrerer Gedichte nach ihrer formalen Beschaffenheit führen. Inhaltlich würden dagegen manche Epen mit Dramen, oder mit Gedankenlyrik zusammen gehören. Dantes Commedia werden wir trotz des Titels ein episches Gedicht nennen; gleichwohl ist es phantastisch-visionär, erzählt keine Begebenheit, sondern die erdichteten Erlebnisse und einige historische Thatsachen veranschaulichen Dantes Gedanken. Byrons Manfred stellt Gedanken in phantastischer Dramatik dar. Shelleys Königin Mab, angeregt durch Volneys „Ruines ou Méditations sur les Révolutions des Empires" 1791,[2]) muß man wohl ein Epos in dramatischer Form nennen. Will man die Poesie nach der Form einteilen, so zerfiele sie in dramatische und nicht-dramatische; besser in dialogische und nicht-dialogische, denn ein Dialog ist noch kein Drama. Der Inhalt giebt entweder wirkliche und mögliche Thatsachen wieder, oder Phantastik, Dinge, die nie erfahren worden sind oder erfahren werden können. Selbst Ereignisse, episch oder dramatisch dargestellt, werden noch verschieden wirken danach, ob sie objektiv wieder gegeben werden sollen, oder ob der Künstler die Tendenz verfolgt, einen gewissen Gedanken, eine sittliche Idee u. dgl. durch sein Gedicht zu bewahrheiten. Der Grad, in welchem Gedanken objektiv genannt werden können, ist sehr verschieden. Selbst scheinbar unumstößliche werden gelegentlich beseitigt. Auch die Darstellung selbst schlechthin objektiv oder subjektiv zu nennen, ist oft leer und unrichtig.

Man wird also die Poesie nach Form und Inhalt einteilen; das Drama ist nicht bloß dialogisch, sondern setzt innerlich Begebenheiten in scheinbar gegenwärtige Handlungen um. Der Inhalt kann

[1]) Horaz ad Lydiam; Alishan p. 6 f. 41 f. v. Strauß p. 200. Hamâsa II 356 f. Bellermann p. 243. Waitz-Gerland VI 607. Rosny p. 158. Sachau, Sitz.-Ber. Berl. Ak. 1896 p. 194 f. Hirzel I 13. 16. Darmest. Afghan. p. 138. ten Brink I 384. 112. [2]) Kellner in Kölbings Engl. Stud. 22. 1896 p. 9 f.

realistisch sein oder phantastisch und transcendent. Schon die Lyrik geht ins Transcendente, wenn sie z. B. religiös-visionär wird.

Kaum wird es nötig sein, das Verlangen abzuwehren, daß ein Gedicht völlig einheitlich einer dieser Kategorien überall entsprechen soll. Manche Abenteuer im Rasenden Roland könnten wohl geschehen; aber die Szenerie auf dem Monde, wo u. A. Rolands Verstand auf eine Flasche gezogen ist, oder Voltaires Kolonie von Dummköpfen auf dem Monde in der Pucelle sind phantastisch. Innerhalb eines kleinen Gedichts kann sich die Phantasie in einer unrealistischen Regung ergehen, wodurch das Ganze natürlich nicht phantastisch wird. Umgekehrt kann ein phantastischer Wandrer, wie der ewige Jude, völlig realistische Schilderungen dessen geben, was ist. Die Doppelnatur der Poesie, Realismus und Phantastik, zeigt sich an vielen ihrer Erzeugnisse zugleich.

Wenn nun das Verhältnis des Dichters zur Wirklichkeit so wichtig ist, so könnten wir ja vielleicht Schillers tiefe Einteilung der Poesie beibehalten. Danach stellt der naive Dichter die Wirklichkeit dar, der sentimentalische das Ideal, indem er entweder satirisch oder elegisch ist. Satirisch, wenn er die Entfernung von der Natur und den Widerspruch der Wirklichkeit gegen das Ideal, strafend oder scherzhaft, zu seinem Gegenstande macht; elegisch, wenn er Ideal und Wirklichkeit so gegenüberstellt, daß die Darstellung des Ideals und das Wohlgefallen daran überwiegt. Elegie im engeren Sinne wäre ein Gedicht, in dem die verlorene Natur und das unerreichte Ideal Gegenstand der Trauer sind; Idylle ein Gedicht, wo beide, Natur und Ideal, als wirklich vorgestellt, Gegenstand der Freude sind. Da nur die Empfindungsweise elegisch, idyllisch u. s. w. genannt wird, so könne auch der dramatische und epische Dichter elegisch bewegen. Unzweifelhaft lassen sich viele Gedichte nach diesem Gesichtspunkt betrachten. Zu bezweifeln aber ist, daß, bewußt oder unbewußt, alle Dichter dieses Rousseauisch gefärbte Schema in sich tragen. Außerdem macht Schiller noch einen Unterschied zwischen wirklicher und wahrer Natur; nur die wahre dürfe dargestellt werden. Das paßt aber weder für alle Zeiten poetischer Kunstübung, noch für unsre jetzige Thatsachen-Wut.

Man muß zugeben, daß die Fülle des von der Poesie Dargestellten sich nicht streng unter die drei üblichen Kategorien von Lyrik, Epos, Drama unterordnen läßt. Aber es giebt höchste Erzeugnisse der

Poesie, welche sich mit charakteristischer Reinheit so unterscheiden, daß sie nur eins von jenen Dreien genannt werden können. Kabale und Liebe ist ein Drama, wie die Odyssee ein Epos; Klärchens Lied: „Freudvoll und leidvoll" ist Lyrik, weder Drama noch Epos. Wir behalten für unsre Darstellung die alte Einteilung bei, mögen auch viele als „Lieder" bezeichnete Gedichte epische Bestandteile enthalten oder einige in dramatischer Form erscheinen.[1]) Daß die dialogische Form noch kein Drama macht, sondern daß dies nach Form und Inhalt als solches sich bestimmt, sehen wir an der Dialog-Literatur, die in R. Hirzel einen gelehrten Bearbeiter gefunden hat. Denn in den Dialogen von Plato, Lucian, Lessing u. s. w. werden Gedanken exponirt, nicht Ereignisse oder Handlungen dargestellt.

Zu erwähnen ist noch die didaktische Poesie, die Goethe nur als ein Mittelgeschöpf zwischen Poesie und Rhetorik bezeichnete. Auch sie kann, wie mir scheint, dramatische Form annehmen. Dahin gehören nicht nur dialogische Streitgedichte; sondern die ersten kirchlichen Dramen machen auf mehrere Beobachter den Eindruck, als hätten sie wesentlich einen belehrenden Zweck. Gewöhnlich sieht aber ein didaktisches Gedicht wie ein Epos aus, nur daß es nicht Ereignisse oder Handlungen darstellt, sondern ein Gebiet des Wissens oder Glaubens. Dies soll durch die poetische Form schmackhafter werden. Einige griechische Philosophen brachten bekanntlich ihr Wissen und ihre Lehre in poetische Form. Wir haben einfach zu gestehen, daß Gedichte dieser Art nicht selten sind und dürfen nicht darüber streiten, ob sie berechtigt oder unberechtigt sind. Ein besonderer Abschnitt wird aber diesen Erzeugnissen in unsrer Darstellung nicht gewidmet werden, weil mir scheint, daß die Lehrpoesie nur eine Nebenerscheinung in den Literaturen bildet und von zu geringer Bedeutung ist. Was wir poetisch nennen, ist im didaktischen Gedicht doch eigentlich Nebensache, wenn wir es auch gern anerkennen und genießen. In der Parabel dient eine erdichtete Begebenheit, meist aus dem menschlichen Leben, zur Darlegung einer sittlichen Idee.[2]) In der Paramythie (Herder) sind mythische Wesen die Träger der Handlung. Allegorie im allgemeinsten Sinne ist ein Gedicht, in dem der erzählte Stoff nur poetische Hülle einer Idee ist. Tritt sie in epischer Form auf,

[1]) Über Einteilung der Poesie s. z. B. Werner p. 1 f., Inhalt der Lyrik 113 f. 131 f. [2]) z. B. Richter 9, 8 f.

ſo erfindet ſie ihren Stoff. Aber ſie kann auch, als bloße Ausführung der Metapher, zur Darſtellung innerhalb dichteriſcher Werke benutzt werden. Gnome (Spruch) iſt ein kurzes Gedicht, das einen bedeutſamen Gedanken über Welt, Natur, Gott ausſprechen ſoll. Wundervoll reich iſt daran die indiſche Literatur.

Während man ſelten von Volks-Didaktik und Drama ſpricht, bezeichnet man oft durch die Ausdrücke Volkslied und Volksepos eine Weſensverſchiedenheit, welche durch den Urſprung bedingt ſein ſoll. Manche Epochen machen den Eindruck, als ſei einmal in alten Zeiten Singen und Dichten ganz allgemein verbreitet geweſen. Pſychologiſch wäre das auch denkbar. Denn je gleichartiger das geiſtige Leben der Individuen zu manchen Zeiten iſt, deſto eher werden wir eine gleichartige Äußerung jenes Lebens erwarten dürfen. Die Poeſie dieſer Zeit wäre alſo durchweg Volkspoeſie. Dies kann bei kleineren lyriſchen und lyriſch-epiſchen Sachen kein Bedenken erregen. Fragwürdiger erſcheint es, jene Vorſtellung einer weit verbreiteten poetiſchen Thätigkeit auf die ſogen. Volksepen anzuwenden. Giebt es denn überhaupt Schöpfungen, welche zum Urheber nicht einen Einzelnen haben, ſondern die Geſamtheit, oder innerhalb dieſer einen größern Ausſchnitt? Dieſe erſte Frage iſt zu bejahen.

Iſt nicht vor allem die Sprache die Schöpfung der Geſamtheit? Schon deswegen, weil ihr Begriff mindeſtens zwei Menſchen vorausſetzt? Denn Sprache wäre nicht Sprache, wenn ihre Laute nicht als Mitteilung aufgefaßt, verſtanden und von den Angeredeten wieder zur Mitteilung benutzt würden. In der Phyſik haben wir die Vorſtellung, daß jedes Atom (wenigſtens mittelbar) auf jedes andre wirkt; im organiſchen Prozeß wirkt jede Zelle analog: ſo in der Sprache jeder Sprechende. Aber nicht nur an der Sprache hat jeder Sprechende und Verſtehende ſeinen Anteil, ſondern an allen Schöpfungen der Geſamtheit. Bei den ſogen. Formſprachen, welche alſo z. B. Deklination und Konjugation beſitzen, wie die indokeltiſchen, können wir uns nur denken, daß in langſamer, ſchwerer und gemeinſamer Arbeit allmählich jene Formungen ſich ausbildeten, welche wir abſtrakt als die Grammatik bezeichnen. Hätte Fähigkeit und Trieb dazu nicht in den Menſchen gelegen, ſo iſt nicht denkbar, daß ſie dieſe Gewohnheiten des Ausdrucks angenommen hätten. Der geſamte Sprachbeſitz wird ferner hauptſächlich mündlich erhalten. Ur-

sprünglich sorgten die Redenden allein für den Fortbestand, ihrer Gesamt-Thätigkeit war die Erhaltung der Sprache zu danken.

Sind die ältesten Formen des gesellschaftlichen Lebens zuerst durch Gesetz vorgeschrieben worden, oder sind sie von Natur? Offenbar waren doch jene Formen zuerst wie die Instinkte, entstanden aus menschlichen Eigenschaften und Bedürfnissen, festgehalten zur Befriedigung und Sicherung des Lebens der Gesamtheit. Also hat Sitten und Gebräuche die Gesamtheit geschaffen. Erst spät kommt gelegentlich eine Sitte, meist von zweifelhaftem Werte, auf, die auf einen kleinen Kreis einflußreicher Menschen oder gar auf eine einzige Person zurückgeht und so zu dem beliebten ruere in servitium Gelegenheit giebt.

Und wer hat die primitiven Religionen geschaffen? Wir sind doch wohl längst den unhistorischen Irrtum los, daß ein Einzelner oder eine Priesterkaste die Religion erfinden konnte. Entspräche solche Religion, so abschreckend sie mitunter ist, nicht dem geistigen Bedürfnis ihrer Bekenner, so wäre unbegreiflich, daß sie sich ihr unterwerfen. Vielmehr ist auch die Religion Ausdruck der gesamten intellektuellen und moralischen Bildung. Die sekundären, bearbeiteten, Religionen sind alle spät. Und selbst wenn sie auf einen Stifter zurückgehen, so ist ihre Ausbreitung nur dadurch zu begreifen, daß sie einem neuen Bedürfnis der Menschen entsprachen. Ähnlich ist es mit den Anfängen des Mythos und der Kunst.

Die auf diese Weise erzeugten geistigen Güter haben zwei besondere Merkmale. Erstens lassen sie sich nicht vollkommen scharf und erschöpfend darstellen. Selbst wenn wir z. B. den Katechismus zu ein paar dicken Bänden erweitern, so ist damit noch lange nicht das erschöpft, was wir die Religion auch nur eines Volkes, geschweige denn sämtlicher Christen nennen dürfen. Denn die religiösen Ansichten und Stimmungen sind wahrscheinlich so verschieden, wie der Regenbogen, den ein Jeder sieht. Wer wollte sich getrauen, auch nur für Europa anzugeben, was alle Bekenner des Christentums unter diesem verstehen, um so seinen vollen Umfang und Inhalt festzustellen? Läßt man dieselbe Landschaft, oder denselben Teil davon, von zehn Malern zeichnen, so sind sicherlich alle Bilder verschieden; um wieviel mehr wird die Religion von den Millionen Menschen verschieden besessen werden. Diese Güter lassen sich also nicht voll-

kommen darstellen, wie ein einziges Bild eines Malers, eine Symphonie eines Musikers, ein Werk eines Dichters.

Zweitens sind Sprache, Sitte und Religion viel allgemeiner besessene Güter, als die Erzeugnisse einzelner Personen zu sein pflegen. Niemand besitzt die ganze Sprache, die ganze Sitte, die ganze Religion seines Volkes. Sondern wie sie von der Gesamtheit erzeugt sind, so werden sie auch nur von ihr wirklich besessen.

Wenn nun von Volksdichtung die Rede ist, soll man nicht etwa an eine Zeit denken, wo eine Gesamtheit in der Patriarchalik einer Familie oder eines Dorfes plötzlich in poetischen Schwung geriet und viribus unitis z. B. die Sage vom trojanischen Pferd in paroemiaci oder daktylische Hexameter brachte. Sondern wir haben zunächst von der Vorstellung auszugehen, daß alle Kunst aus volkstümlichen Anfängen erwächst. Wir glauben doch, daß ursprünglich Jeder seine Hütte selbst baute, seine Töpfe selbst mit Ornamenten versah, seine Kleider u. s. w. selbst machte. Erst von diesem Niveau erheben sich dann durch Teilung der Arbeit oder besondere Begabung individuelle Künstler. So ähnlich war es anscheinend auch mit den Anfängen der Poesie. Daher ist das eigentliche Merkmal der Volkspoesie dies, daß Jeder seinen Bedarf an Poesie selbst bestreitet. Damit ist gesagt, daß diese Poesie nicht entfernt in dem Grade die That Weniger ist, wie später. Auch ist psychologisch nicht glaublich, daß im Anfang die menschliche Entwicklung so „ideal" gewesen sein sollte, daß sich ein Stand der Sänger aussonderte, weil die eigene poetische Beredsamkeit nicht ausreichte. Wenn es nicht wahrscheinlich ist, daß die Poesie von einem Poetenstand ausging, so ist damit gleichbedeutend, daß Dichten (Singen) in viel höherem Grade als heute Bestandteil der Sitte und Gewohnheit des Lebens war, Produktion auf eigne Faust, aus dem Augenblick für den Augenblick.

Wenn es nicht im Wesen solcher einfachsten Dichtung lag, daß sie, wie etwa ein Liebeslied, zwischen Zweien spielte, oder daß ein Chor mit einem Refrain einem Einzelnen antwortete, so war natürlich immer nur Einer der Dichter eines „Liedes". Aber in jener vorausgesetzten Zeit unterscheiden sich dessen Schicksale doch noch wesentlich von einem Erzeugnis der Kunstdichtung. Denn einmal wurde meist nur in Gemeinschaft d. h. in Gegenwart von Andern gesungen und sodann war der Gesang nicht zu individueller Dauer und Aufbewahrung bestimmt. Er war so wenig Eigentum, wie eine Sitte.

Wer hätte auch Wert legen ſollen auf ein geiſtiges Eigentum, zu deſſen Erzeugung ſo Viele bei gebotener Gelegenheit fähig waren? Doch iſt klar, daß man bei derartigen Erzeugniſſen faſt nur an Lyrik denken mag, mit Einſchluß der Totenklage, die ein epiſches Element in ſich hat. Aber es läßt ſich denken, daß auch ganz kleine Lieder von epiſchem Charakter entſtanden. Was wir heute Epik nennen, wird man gewiß nicht als älteſte Poeſie vorausſetzen. Aber zu den Keimen des Epos gehört die Totenklage, die ſich, wie wir ſahen, öfter auf Erwähnung von Lebensverhältniſſen und Schickſalen des Toten einließ. Die Frage, ob der Vortrag epiſcher Lieder je mit Tanz verbunden war, ſcheint nicht erheblich, obgleich zu bejahen.

Damit iſt noch garnichts geſagt über die Entſtehung der großen ſogen. Volksepen. An dieſen hat allerdings die Geſamtheit ihren beſonderen Anteil. Er beſteht in den weſentlichen, allgemeinſten Zügen des Inhalts. Denn wenn ſolchen großen Gedichten, wie den Liedern von Roland, der Ilias, den Nibelungen eine im Ganzen einheitliche Sage zu Grunde liegt, ſo iſt dieſe, wie alle Sagen, nicht von Einzelnen erdacht, ſondern aus Arbeit oder Spiel einer Geſamtheit entſtanden. Sie alſo hat die Haupt-Perſonen und -Ereigniſſe der Gedichte beſtimmt. Da nun doch der Inhalt auch zu einem Gedicht gehört, nicht bloß die Form, ſo hat in mehreren Fällen die Geſamtheit an dem Inhalt mitgearbeitet. Zu dieſem Inhalt wird aber außer den Perſonen und Schickſalen auch eine allgemeine Anſicht von Welt und Leben hinzukommen. Die großen ſogen. Volksepen haben alſo mindeſtens von Natur die Tendenz in dem Sinne Volksdichtungen zu ſein, daß auch ihre Anſchauungen (Blut fordert Blut u. ſ. w.) in der Geſamtheit des Volkes wurzeln und keine Erfindung eines Dichters ſind. Doch iſt damit noch immer nichts über die Entſtehung der Epen ſelbſt geſagt. Eine Anſchauung darüber zu bilden muß man, wie immer in geſchichtlichen Dingen, erſt verſuchen auf Grund einer philologiſchen Muſterung der Thatſachen und einer pſychologiſchen Erwägung über die wahrſcheinliche Art, wie Einheiten dieſer Art entſtehen.

Heute brauchen wir den Ausdruck Volkspoeſie und Volkslied gewöhnlich in engerem Sinne, nicht im entwicklungsgeſchichtlichen. Heute iſt ein Volkslied ein weit verbreitetes, viel geſungenes, meiſt altes Lied, deſſen Dichter oft unbekannt iſt. Wird es viel geſungen, ſo

stellen sich Varianten ein.[1]) Es pflegt unmittelbar anzusprechen, erscheint wie der unwillkürliche Ausdruck einer Empfindung, welche weit verbreitet ist und scheinbar an mehreren Stellen oder in mehreren Menschen denselben Ausdruck hätte finden können.

Über den Begriff der Kunstpoesie braucht noch weniger gesagt zu werden. Sie ist That eines Dichters, der seinen Namen selten verschweigt. Schreibt er sein Gedicht zunächst zu eigner Befriedigung, so denkt er doch schließlich an das Echo, das er bei Andern finden will. Auch der Kunstdichter dichtet für eine Gesamtheit, aber, wenn er nicht grade improvisirt, fast nie aus dem Augenblick für den Augenblick; und er steht nach seinem oder allgemeinem Bewußtsein als besonders d. h. poetisch Begabter den Andern gegenüber. In jenem vorausgesetzten Volksgesang werden die Gegenstände des Gesanges nicht sehr reichhaltig gewesen sein. In dieser Gelegenheitspoesie äußerte man sich vermutlich bei den gleichen Anlässen ziemlich gleichmäßig. In der Kunstpoesie hat das Fühlen und Erleben des Dichters größeren Einfluß. Zwar wird er, als Mensch, an jenen gleichsam objektiven Empfindungen, wie Liebe, Haß, Trauer, Erhebung u. a. teilnehmen, aber daneben kommen individuelle Empfindungen und Erlebnisse zum Ausdruck und eine Reflexion, welche an die Muße des Schreibtisches erinnert und bereit ist, fast an jedes Ereignis des täglichen Lebens eine poetische Betrachtung zu knüpfen (Rückert).

Natürlich wäre es ganz verkehrt zu glauben, daß ein Volk zu „vornehm" sei, um ihm Volkspoesie zuzusprechen. Und es wäre überflüssig, zum Lobe des Volksliedes noch ein Wort zu verlieren.

Auch die Griechen, von deren Betrachtung wir, schon um des Namens der Lyrik willen, auszugehen haben, hatten zuerst volkstümliche Lyrik.

a. Die Lyrik.

1. Ihr Name; die Griechen.

Die Lyrik hat ihren Namen bekanntlich davon, daß sie zu einem Saiteninstrument, der Lyra (oder Chelys, Kitharis, Phorminx) vorgetragen wurde. Der Lyra ähnlich ist das Barbiton; das Instrument der Jambendichter hieß Jambyke. Die alten Kunstrichter rechneten

[1]) Über Volksdichter Schiller XII 328. Goethe-Eckermann 3, 116 (Reclam) und über A. Fürnstein.

aber die Lyrik zur erzählenden Dichtung, insofern passend, als sie sich in der spätern Entwicklung gern an ein altes Dichterwort oder einen Spruch anlehnte, den sie erleutert, empfiehlt oder widerlegt. Zur lyrischen Poesie gehören bei den Griechen die Elegie, die iambische Poesie, das Melos. Nur das Melos wurde eigentlich als lyrische Poesie in unserm Sinne angesehen. Melos heißt eigentlich Glied; die Strophe ist ein Glied des Liedes; so heißt Melos auch Lied oder Chorgesang. Alle drei Arten sind ursprünglich und lange Zeit gesungen worden, zuerst zum Saiteninstrument; später kam Flötenbegleitung auf. Die Flöte, Aulos, war mehr unsrer Klarinette ähnlich.

Die Elegie hat ursprünglich nichts mit Trauer zu thun. An ihrem Namen ist viel herumgeredet worden, ohne daß wir ihn sicher deuten können. In der elegischen Form, also dem aus Hexameter und Pentameter bestehenden Distichon, wird vom 8. Jahrhundert an jede Art lyrischer Gefühlsstimmung dargestellt. Diese dem Epos verwandte, aber nicht gleiche Form bildet einen Übergang zur Lyrik. Die Elegie diente einem bewegten, aber zugleich betrachtenden Gemüt; bald neigt sie sich mehr zur epischen, bald zur lyrischen Darstellung. Die elegischen Dichter heißen *ἐλεγείων ποιηταί* oder *ἐλεγειοποιοί*, die iambischen *ἰαμβοποιοί*, die melischen *μελοποιοί*, *κιθαρῳδοί*, *λυρικοί*. Die Römer waren mit dem Namen eines lyrischen Dichters mit Recht sparsam: Katull heißt nach Sueton scriptor lyricus, Horaz satiricus et lyricus poeta. Die kunstmäßige Lyrik der Griechen beruht auf alter, volksmäßiger Übung. Sie trägt schon in früher Zeit epische Keime in sich. Neben der religiösen Lyrik, von der wir kaum volkstümliche Reste haben, gab es weltliche Lieder von größter Mannichfaltigkeit. Die Poesie durchdrang alle Verhältnisse, das Lied begleitete die Geschäfte des täglichen Lebens. Es gab Lieder für jedes Alter und Geschlecht, für jeden Stand. Auch die chorische Lyrik ist auf volksmäßigem Grunde erwachsen. Seit alter Zeit waren Tanzweisen beliebt, mit denen man Opfer und Aufzüge begleitete und an Werktagen sich die Zeit verkürzte. Hochzeitslied und Totenklage beruhen auf alter Volkssitte. Aus der Volkspoesie stammt die erotische Dichtung, welche in der Literatur seit Alkman einen immer breiteren Raum einnimmt.

Ein Enkomion ist ein Loblied auf einen geehrten Mann; Epinikion ein Siegeslied. Hymnus bezeichnet sowohl den Gesang über-

haupt, als auch jedes Lied zu Ehren einer Gottheit. Er wurde von einem Chor vorgetragen, der vor dem Altar stand, oder ihn umwandelte unter Begleitung von Saiteninstrumenten. Dithyrambus ist in ältester Zeit ein Lied, das der Zecher anstimmt, wenn er des Gottes voll ist; später wurde er zum Chorgesang umgewandelt. Skolien waren eine Art von Trinksprüchen, die, mit mannichfaltigem Inhalt, hauptsächlich bei einem geistig angeregten Trinkgelage beliebt waren. Epigramm bezeichnet ursprünglich jede Aufschrift, frühzeitig jedoch in poetischer Fassung, wie auf Weihgeschenken und Grabsteinen.[1]) Erst allmählich wurde das elegische Versmaß dafür herrschend. Höchst selten ist in alter Zeit Epigramm nicht als Aufschrift, sondern als selbständiges Gedicht, welches etwa einen witzigen Einfall enthielt.

Wie kein Dichtervortrag ursprünglich ohne Musik war, so auch keine Musik ohne Worte. Daher stand die Musik zunächst völlig im Dienst der Poesie.

2. Inhalt der Lyrik.

Nachdem vom Namen der Lyrik die Rede war, sind ihre Gegenstände näher anzugeben. Sie zeigt ein anderes Antlitz in antiker und moderner Zeit und bei den verschiedenen Völkern. Hier kann nicht eine erschöpfende Aufzählung aller uns bekannten Formen der Lyrik gegeben werden. Die weitere Ausfüllung des Schemas bleibt der Kenntnis des Einzelnen überlassen. Wir versuchen hier nur, das Wesentlichste zusammen zu fassen.

Vischer teilt die Lyrik allgemein in eine solche des Aufschwungs zum Gegenstande, des reinen Aufgehens in ihm, der beginnenden Ablösung und Betrachtung. Doch trennt er davor eine „Kunst vor der Kunst", indem er das Volkslied eine unmittelbare Dichtkunst nennt, ein relativ kunstloses Produkt der Volksphantasie. Diese interjektionale Stufe erinnert, wie mir scheint, psychologisch an die gekränkten Epheser, die sich wohl zwei Stunden an dem Geschrei: „groß ist die Diana der Epheser", gütlich thaten und an Jerem. 7, 4: der Tempel Jahwes, der Tempel Jahwes, der Tempel Jahwes ist dies.

Unter den Anlässen zur primitivsten Poesie, als welche wir die Lyrik betrachten, kann sich die Freude auf ganz profane Dinge richten, wie Essen und Trinken. Trinklieder giebt es oft, auch bei den „ernsten"

[1]) Herod. V 59. VII 288; vgl. J. Geffcken, Stimmen der Griechen am Grabe 1899.

Ägyptern und „nüchternen" Chinesen. In der hebräischen Literatur können sie nicht gefehlt haben. Denn wollte Jemand zweifeln, daß auch noch nach Noah dem Wein gelegentlich zu sehr gehuldigt wurde, den belehrt das Eifern der Propheten, wie Jesaja und Amos . . . „sie girren zur Harfe, bilden sich ein, wie David zu spielen, trinken den Wein aus Sprengschalen". Der Wein ist geschaffen, daß er die Menschen fröhlich machen soll, kehrt mehrfach wieder: aber kein horazisches nunc est bibendum, nunc vino pellite curas. Entweder haben also in jener Literatur Trinklieder nie literarischen Rang erhalten, oder sie schienen schließlich der Aufbewahrung nicht wert. Goldziher belehrt uns darüber, daß man in alter Zeit in Arabien, vom Ruhme der Nationalhelden singend, sie als Spender des Weines pries und daß die Trinkgesänge mit dem Gewieher des Kriegsrosses verglichen wurden (I 24.).

Unter den Liedern für Familienfeste war vielen Völkern unentbehrlich ein Lied für den Tag, wo Knaben oder Mädchen als erwachsen galten. Dieser Tag gab die Versicherung, daß frisches Leben den Bestand des Stammes gewährleistete.

An die Götter wendet man sich mit Gebet und Dank, man triumphirt über besiegte Feinde. Praktischen Zweck haben die Zauberlieder, deren noch einmal gedacht werden mag. Von den Römern war schon die Rede, sie und die Griechen sind wieder von R. Heim behandelt.[1]) Für das germanische Gebiet sind sie öfter bezeugt,[2]) ebenso für die Russen und Franzosen. Bei den Eskimo erhebt nach Lubbock der Priester unter Trommeln einen Gesang, in den Alle einstimmen. So geht es wohl eine Stunde, bis der Geist beschworen ist. Für die Neuseeländer bestätigt Tylor die Sitte. Eine Annäherung daran zeigen die Indianer, die an den Stellen, wo sie fischen wollen, die Fischbezauberer thätig sein lassen.[3]) Sie wenden sich höflich an die Fische mit der Versicherung, sie hätten nichts zu fürchten; dieser Stamm hätte nie Fischgräten verbrannt. Zur Zeit des Fischens nämlich vermeiden sie, Gräten ins Feuer zu werfen, damit nicht die Geister dieser Fische es den überlebenden sagen. In Borneo muß der Alligator-Doktor die Alligatoren bezaubern, damit man sie fängt. Die Madagassen kennen ein ganzes „Buch" zur Be-

[1]) 1892; vgl. Bergk I 357. [2]) z. B. Kögel, Gesch. I 51. 77 f. 259.
[3]) Featherm. Th. D. A. p. 64; für das A. T. s. Jesa. 47, 12 Kautzsch.

ſchwörung der Heuſchrecken, das ſich in den Händen des Prieſters befindet. Ehe ſich die Tſchippiwä auf die Jagd begaben, führten ſie einen Medizintanz auf, um die Geiſter der Bären und andres Wildes durch Geſang gefügig zu machen.

Liegt ein praktiſcher Zweck nicht vor, ſo konnte ſich die Freude auf die Natur richten, zunächſt, inſofern ſie dem Menſchen nützlich oder angenehm iſt. Ihre Erzeugniſſe ſind erwünſcht, der Frühling nach dem Winter erfreulich u. A. m. Nun iſt die menſchliche Natur auch unter höchſt verſchiedenen äußern Verhältniſſen erſtaunlich ähnlich (beſonders im Verkehrten). Aber ein gewiſſer Einfluß der Lebensverhältniſſe ſpiegelt ſich doch in der Lyrik. Nur macht der struggle for life weniger als man denkt.[1]) Bei uns kann z. B., wenn das erwähnt werden darf, der Elefant und das Kamel nicht ſo poetiſch verwendet werden, wie in Indien und Arabien. Iſt der Menſch genötigt, ſchwer beim Ackerbau zu arbeiten, ſo werden ſeine Empfindungen über den Segen des Feldes andere ſein, als unter einem bequemeren Himmelsſtrich. Lebt der Menſch weſentlich von Jagd und Fiſchfang, ſo hat er wenig innern und äußern Anlaß zur Freude über Ernteſegen. Der Nomade wird eine anders gefärbte Poeſie haben als der Ackerbauer, Jäger und Krieger. Aber in den Gefühlen, die von der Lebensweiſe unabhängig ſind, können ſie trotzdem übereinſtimmen.

Der Schmerz entſpringt aus Verluſten; ſo die Totenklage, altd. sisuua. Oder er kommt von andrem Unglück des Einzelnen und der Geſamtheit. Dergleichen findet ſogar beim Fremden ein Echo (Polen- und Griechenlieder). Ein neuer Inhalt kommt nicht ſelten in die Lyrik in polemiſch bewegter Zeit, wenn ſich etwa ganze Stände gegenübertreten.[2]) Bei Kriegsgefahr ſprießt die patriotiſche Lyrik ſchnell und maſſenhaft auf.

Allemal iſt Lyrik Gefühlslyrik; ſelbſt in der ſogen. Gedankenlyrik iſt die Stimmung die Hauptſache. Da ſie ihrem Namen nach zur Lyrik gehört, ſo werden wir ſie nicht als Übergang zur didaktiſchen Poeſie oder als eine Unterart davon anſehen. Die Gedankenlyrik entfernt ſich, als Blüte hoher Kunſt, inſofern am weiteſten vom Urſprung der Lyrik, als eigentliche Lyrik für den Geſang beſtimmt war oder iſt.

[1]) vgl. Waitz-Gerland I² 393 f. 409 f. Peſchel l. c. 331 f. 169 f. Groſſe p. 296. [2]) z. B. Schweitzer I 97. Horn p. 141. Goldziher I 31. 162.

2. Entwicklung der Lyrik.

Da nicht aus allen Anfängen sich Gleiches entwickeln kann, so haben wir nicht überall die gleichen Formen und Inhalte für die Lyrik. Ist sie, als Gesang, schon Steigerung, so haben ihre einfachsten Formen z. T. eine natürliche Disposition zu diesem Kennzeichen der Poesie. Das Triumphlied z. B. neigt dazu, den Helden oder den ganzen siegreichen Stamm zu erheben, den Gegner herabzusetzen. So ist bezeichnend das kleine Lied, über dessen Alter freilich Streit ist, I Sam. 18, 7: Saul schlug tausend, David zehntausend. Es giebt der allgemeinen Stimmung der Sänger klarsten und kürzesten Ausdruck. Aber es übertreibt. Außerdem sind beide Zahlen Formeln. Bedeutet die erste „sehr viel", so die zweite „noch vielmal mehr". Die australische Mutter übertreibt in ihrem Schmerz und ihrer Liebe, wenn sie singt, daß sie den Liebling nie wiedersehen wird. Auch die Totenklage übertreibt leicht, da man das Verlorene höher zu schätzen pflegt, sobald es verloren ist. So ist es psychologisch wahr, daß in Adam Bede (Elliot) die Söhne den toten Vater, der ein Trunkenbold war, überschätzen. Für viele Völker kommt noch als Beweggrund der Glaube hinzu, daß die Seele des Toten sich nicht gleich vom Körper trennt, sondern, nach langer Gewohnheit, in seiner Nähe bleibt und nicht nur gespeist werden muß (wie so oft auch im A. T.), sondern auch nach Lob verlangt, damit sie nicht mißgünstig wird. Das Gebet übertreibt leicht, weil es der Macht der Götter schmeicheln will. Und daß der Gegenstand der Liebe verschwenderisch mit Vollkommenheiten vom Verehrer ausgestattet wird, ist bekannt. Sogar den Frauen ist es gestattet, von ihm, dem Herrlichsten von Allen, zu reden; ja, seit ich ihn gesehen, glaub ich blind zu sein. Eine „glückliche Braut", Porzia, meint: Doch für Euch wollt ich verdreifacht zwanzigmal ich selbst sein, noch tausendmal so schön — zehntausendmal so reich. Auch wo man, sich selbst ehrend, die tapfern Vorfahren besingt, werden ihre Thaten leicht erhöht. Distance lends enchantment to the view, wie Campbell gesagt haben soll.

Wenn sich Charakter und Form der Poesie und besonders der Lyrik, welche eigentlich Wurzel und unverlierbarer Bestandteil der Poesie ist, nach den Lebensverhältnissen richtet, so müssen wir in dieser abstrakten Formel zunächst die Zeiten unterscheiden, wo man noch nicht schrieb und wo man schrieb, die naive Kultur von der mehr und mehr systematisch betriebenen Bildung.

Lyrische Volksdichtungen sind nicht lang; sie werden auch einfach im Rytmus sein. Die chorische Kunst eines Äschylus und Pindar ist undenkbar ohne die Schrift. Der Volkslyrik fehlt es durchaus nicht an scharfer Pointirung, sie erfreut durch echten Mutterwitz. Aber ihr fehlt z. B. die fein zugespitzte Galanterie und der sinnreich ausgeklügelte Gegensatz und Parallelismus des Madrigals und Sonetts. Dergleichen entsteht in Zeiten, wo die Sprache der Galanterie etwas preziös geworden ist. Das Gefühl wird ausgesprochen wie ein künstlicher Wasserfall oder eine Wasserkunst, statt wie der Bach mit natürlicher Hast und natürlichem Murmeln zu fließen. Auch unterbricht planmäßige Bildung den natürlichen Wuchs des Geistes. Man lernt fremde Muster kennen und allmählich gewöhnt sich das Gedächtnis an das Mittel schriftlicher Aufzeichnung, statt sich spontan zu bethätigen, oder statt sich im Notfall auf die ergänzende Hilfe eigner Produktion zu verlassen.

Je älter die Lyrik ist, desto einfacher muß sie sein; je weiter die Schrift sich verbreitet, desto kunstvoller wird sie. Als man bei uns in Deutschland vorwiegend seine Thaten mit dem Schwert vollbrachte, wurde die seltene Kunst des Schreibens bekanntlich besonders in Anspruch genommen, um eine Blüte der Poesie aufzubewahren. Ferner trat an manchen Stellen dem volkstümlichen Gesang eine höhere Autorität entgegen, wie im Abendlande das Christentum, zeitweise auch fremde Literaturen, wie die beiden klassischen. Das Christentum brachte den heidnischen Gemütern fast nur neuen Inhalt und somit neue Anregung; die klassischen Literaturen wirkten durch Form und Inhalt auf die Lyrik, in Deutschland, wie bekannt, z. T. höchst wunderlich. Denn die Anakreontiker und horazischen Odendichter scheinen erst durch die Milton nachgemachte Verwerfung des Reimes auf die inhaltlich antikisirenden Gedichtchen gekommen zu sein, bei denen oft „die Unschuld des Herzens von der Schalkheit des Mundes nichts wußte".

Ferner teilt sich der zuerst gemeinsam rinnende Fluß der Poesie auch ohne jede polemische Absicht in verschiedene Arme, wenn sich die Gesamtheit in Stände und Parteieu trennt und Gegensätze wie arm und reich, hoch und niedrig, mächtig und abhängig, gebildet und ungebildet, geistlich und weltlich, kriegerisch und bürgerlich, ländlich und städtisch sich ausbilden.

Sodann könnte erwähnt werden, daß zuweilen eine poetische

Verherrlichung in mannichfaltigen Formen bei gewiſſen feſtlichen Gelegenheiten zu einem Modebeſtandteil wird. Obgleich man früher anſcheinend für einen 60 und 50ſten Geburtstag oder ein 25jähriges Küſterjubiläum noch nicht die rechte Empfindung hatte, ſo gab es doch andre Gelegenheiten, bei denen apolliniſche Jünger begehrt und honorirt wurden. Wenn ſie ſich für Poeten gaben, ſo mußten ſie auch die Poeſie kommandiren. Oder es kann ſich die Sitte ausbilden, daß um eine Dame „von Familie“ oder von Rang nur in Verſen geworben werden durfte. Dann war der Liebhaber, welchem der kaſtaliſche Quell nicht im eigenen Buſen ſprudelte, auf den zierlichen Geiſt eines poetiſchen Helfers angewieſen. Heut zu Tage werden wenigſtens Hochzeitsgedichte „in nur vorzüglicher Qualität“ angeboten. Man muß auch glauben, daß die bloße komplizirte Kunſtfertigkeit oder Künſtelei zum Teil die einfachere Form verdrängte. Dieſer Zug tritt ja in ſo vielen menſchlichen Thätigkeiten hervor. Man will Abwechslung, ſtärkere Reize, nicht immer dasſelbe. An Kleidung und Haartracht, Schmuck und Gebrauchsgegenſtände ſei erinnert. Auch in der Lyrik ſchafft ſich ein reicherer Inhalt des Geiſtes eine andere Form, wie analog z. B. in der römiſchen Proſa ſich die älteſten Aufzeichnungen von Livianiſchem Stil unterſcheiden. Mitunter wird man bei dieſer Formveränderung freilich an Goethes Spruch erinnert

Ein reiner Reim wird wohl begehrt,
Doch den Gedanken rein zu haben,
Die edelſte von allen Gaben,
Das iſt mir alle Reime wert.

In unſrer abendländiſchen Kultur kann man als älteſte Kunſt der Lyrik eigentlich nur die griechiſche bezeichnen; die römiſche iſt kaum zu nennen. Was die griechiſche Lyrik von unſrer kunſtmäßig ausgebildeten unterſcheidet, wird ungefähr auf die andern abendländiſchen Literaturen auch paſſen. Darum ſei ein Wort darüber geſagt, in der Vorausſetzung, daß man an erſter Stelle das beachtet, was Schiller in der Abhandlung über naive und ſentimentaliſche Dichtung und Goethe hier und da über den Gegenſtand bemerkt haben.

Der griechiſche Lyriker ſtand viel mehr in der Öffentlichkeit als unſre Lyriker. Der Schauplatz des griechiſchen Lebens war eng und die friedliche Vereinigung zu Spielen und Wettkämpfen häufiger und

leichter als bei uns. Sie hatten nicht, wie wir, Berge von Papier und Ozeane von Tinte zur Hand und kannten nicht den Gedanken, einen Band von Gedichten ins Pult zu legen, bis sich eine Gelegenheit fand, sie zu drucken. Auch der griechische Dichter spricht zunächst nur seine Empfindungen aus; aber, im Organismus der Gesellschaft eine notwendige Erscheinung, muß er sein Echo finden bei Andern. Die griechischen Lyriker waren mehr als unsere auf stete Berührung mit der Öffentlichkeit angewiesen. Daher mag es kommen, daß sie, anscheinend wenigstens, mehr objektiv waren in dem Sinne, daß sie der durchschnittlichen Empfindung ihrer Hörer entgegen und nahe kamen, anstatt sich in eine fremdartige und tiefe Subjektivität zu verlieren. Nur Sapphos wunderbares und vereinzeltes Talent scheint unsrer modernen Art näher zu stehen. Die griechischen Lyriker machen darum fast immer den Eindruck, als ob sie das in schöner Form wiedergeben, was ziemlich allgemein im Volke lebte. Unterstützt wurde dieser Eindruck durch die nicht seltene Beimischung mythologischer Elemente.

Bei uns ist des Lyrikers Verhältnis zur Öffentlichkeit ein andres. In früherer Zeit sollten manche Gedichte nur heimlich an eine „Frau" gelangen, welche verehrt wurde. Jetzt giebt sich der Lyriker mehr im Ganzen, als Ganzes, nicht in Einzelheiten, es sei denn, daß er ½ Dutzend Festgedichte zu derselben Erinnerungsfeier an verschiedne Stellen gleichzeitig liefert. In der Regel veröffentlicht er einen Band. Hat er nicht genug Lieder, ihn zu füllen, so hat er doch so viel Platz, um jeden beliebigen poetischen Einfall, jede poetische Stimmung in einem größern oder kleinern Gedicht festzuhalten. Nun bietet er dies Alles dem Publikum dar und wartet, ob er bei den nach Bildung, Alter, Stand, Schicksal so verschiedenen Lesern ein Echo findet. Wäre also nicht schon durch die längere Dauer und größere Fülle der Kultur der moderne Lyriker reicher und subjektiver als der antike, so ist er subjektiver durch die Art, wie er seine poetische Wirksamkeit übt. Er giebt sich mit seiner ganzen Persönlichkeit und der unzählbaren Fülle seiner großen und kleinen Erlebnisse, mit seinen an alle möglichen und unmöglichen Dinge und Vorgänge sich anschließenden Empfindungen.

Die griechische Lyrik entwickelt sich ferner anders, da sie sich im Drama fortsetzte. Dies ist, wie bekannt, nicht nur aus Chorgesängen entstanden, sondern zuerst waren, diesem geschichtlichen Ursprung ge-

treu, die lyriſchen Teile die Hauptſache, an die ſich erſt der Dialog anſchloß. Bei uns gehören lyriſche Beſtandteile nicht notwendig zum Drama, ja werden mehr und mehr vermieden.

Da die Frauen ſo oft Gegenſtand der Lyrik ſind, ſo fragen wir danach, ob ihre Stellung bei uns verſchieden iſt von der im Altertum und ob das auf die Lyrik eingewirkt hat. Dieſe Frage muß bejaht werden. Die Griechen ſchätzten eine gute, verſtändige Gattin ſehr hoch, ſonſt könnte es — wenn wir durchaus einen Beleg für dieſe Meinung haben müſſen — nicht in der Odyſſee 6, 182 heißen

> nichts iſt wahrlich ſo wünſchenswert und erfreulich,
> als wenn Mann und Weib, in herzlicher Liebe vereinigt,
> ruhig ihr Haus verwalten: dem Feind ein kränkender Anblick,
> aber Wonne dem Freund, und mehr noch genießen ſie ſelber.

Auch haben die Griechen reizende Liebeslieder. Trotzdem war in ihrem Leben die Frau nicht das, was wir die Seele des Hauſes nennen und ſie wurde dem Manne im Ganzen nicht gleich geſtellt; ſie nahm meiſt eine untergeordnete Stellung ein. Aber dieſe Verhältniſſe ſind bekannt. Fragt man das ernſte Drama, ſo iſt Liebe zwiſchen Mann und Frau, Eltern und Kindern, Geſchwiſtern oft durchaus innig: eine eigentliche Verherrlichung deſſen, was wir Familienleben nennen, ſucht man vergebens. Mit Ausnahme von Hippolytus und Phädra haben wir kaum eine Liebesgeſchichte und hier ſchmachtet nicht der Mann, wie in der Regel in unſrer Lyrik, ſondern die Frau. Etwas anders war es, wie man oft betont hat, bei den Römern. Doch waren ſie im Ganzen zu praktiſch-nüchtern, zu ernſt für die Leidenſchaft, als daß dieſe ihre Lyrik tiefer beeinflußt hätte. Ja auch den Griechen ſchien eine ſehr heftige Liebesleidenſchaft wie ein böſes Verhängnis, wie eine Art Krankheit.

Wer mit dem heutigen Dichter empfinden kann, ſodaß er ſich das zu eigen macht, was jener ſagt, muß anders empfinden als die Griechen. Soll die Frau im modernen Familienleben die Seele des Hauſes ſein, ſo iſt begreiflich, daß ſie einen höheren Wert und tiefere Bedeutung hat, als ehemals. So kann es nicht überraſchen, daß darum die Eigenſchaften der Frau bei den Dichtern gegen früher geſteigert werden. Daß der Marienkult für die Entwicklung des Frauendienſtes und der Minnedichtung wirkſam geweſen iſt, wird

sehr oft behauptet; bestritten z. B. von A. Berger.[1]) Doch Maria selbst, von deren Individualität so wenig geschichtliche Züge überliefert sind, ist unzählige Male poetisch behandelt.[2])

Ferner ist unser Verhältnis zur Natur ein andres. Sie wird, scheint mir, unvergleichlich viel mehr in die menschliche Stimmung hineingezogen. Vielleicht wird grade das episch-mythologische Element der antiken Lyrik durch die Natur ersetzt. Die Griechen, der Wirklichkeit froh, trotz gelegentlicher pessimistischer Äußerungen, reich an Sagen und tausend schönen Geschichten, knüpften an diese an. Wir Modernen, nicht selten pantheistisch angehaucht und von etwas transcendenter Neigung, lassen uns womöglich die poetische Empfindung von der Natur suggeriren, als sagte sie uns etwas, was nun grade zu unsrer Stimmung paßt. Oder sie besitzt ein andres Talent, welches vielleicht noch kostbarer ist: das Talent geduldig zuzuhören, wenn wir ihr unser Leid klagen oder unser Glück mitteilen, wogegen die Menschen sich durch nichts leichter ermüdet fühlen, als durch Klagen. Andrerseits bemerkte Goethe so richtig, daß es eine verdrießliche Empfindung erregt, wenn glückliche Menschen nicht ablassen, uns ihr Behagen vorzurechnen.

Die Natur ist bei uns, wo sie nicht pantheistisch angeschaut wird, entgöttert, dafür aber mehr vermenschlicht. Wir nähern ihr uns nicht mit heiliger Scheu, sondern mit vertraulicher Zärtlichkeit, um bei ihr auszuruhen. Dann tritt das Seltsame ein, daß der Mensch die Einsamkeit sucht, um der Vereinsamung zu entgehen. Wir wissen ja, daß nicht Wüste und Meer den Menschen ganz einsam macht, sondern der Gedanke, keine teilnehmende Seele zu kennen.[3]) Seine Heimat ist dort, wo man ihn liebt, oder wo er beglücken kann. Fühlt er sich wirklich allein, so füllen ihm die vielen Millionen Menschen die Welt nicht, wenn sie für ihn liebeleer ist. Dagegen mag es ihn erfreuen, z. B. in Zeiten der Trennung zu den Sternen zu blicken, die hier und dort herabfunkeln, von Beiden gesehen. Dort, in der Siriusferne, treffen sich die Blicke der räumlich Getrennten in einer Stunde, die sie einst gemeinsam in Freundschaft verlebt haben und woran sie sich zu erinnern versprachen, wenn die Weiten der Erde sie trennen würden. Der ungeheure flammende

[1]) Ztschr. f. D. Phil. 19. 1887 p. 441. [2]) A. Salzer, Die Sinnbilder und Beiworte Mariens . . . Linz 1893. [3]) A. de Quental, Sonette, Dtsch. von Storck p. 51. 1887.

Edelſtein des Himmels, ſo fern und gefühllos, verbindet jetzt die Einſamen. Er rückt in eine anheimelnde Nähe und gewährt Troſt in dem Gedanken, daß ein Andrer durch ſeinen Anblick zu freundſchaftlicher Erinnerung erregt wird. Auch bei Roſegger hat eine Magd in den Bergen ähnliche Anwandlungen, wie man in den Ausgew. Schriften, Waldheimat I 49 nachleſen kann.

Oder nur die Natur iſt verſchwiegen — dann wendet man ſich an ſie als Vertraute. Eine Schweſter, heißt es im Finniſchen, würde mein Geheimnis dem Rauche mitteilen, der es weiter verbreiten würde; der Bruder würde es ſeiner Frau ſagen u. ſ. w.

Wem nun ſoll ich mich vertrauen?
Hin zum Walde will ich eilen,
Ihm mein Leiden mitzuteilen,
Mit dem Laub der Espe reden,
Mit den jungen Weiden plaudern —
Sie mit ihren grünen Zweigen
Sie nur werden weislich ſchweigen.

Jene Anknüpfung an die Natur iſt nicht gleichartig. Zuweilen ſcheint ſie ganz außer Zuſammenhang oder Analogie mit dem menſchlichen Vorgang.[1]) Pſychologiſch würde man dagegen erwarten dürfen, daß die Natur gegenwärtig mit meiner Stimmung in Analogie oder Widerſtreit iſt, oder daß ſie eine Erinnerung weckt, wobei ich gern oder ungern verweile, oder daß ſie mir dient, meine Empfindung durch Vergleichung deutlicher auszudrücken. Daraus folgt, daß ſie durchaus nicht immer in der etwas abſtrakten Weiſe, als allumfaſſende Natur, dem Poeten dienſtbar wird.

In der italieniſchen Volkspoeſie beginnen viele kleine Gedichte mit dem Namen einer Blume, der die Stelle des erſten Verſes einnimmt. Oft iſt mit dem Folgenden kein andrer Zuſammenhang als der Reim, ja oft tritt an die Stelle der Blume irgend ein andres zufälliges Reim- oder Aſſonanzwort. Aber oft genug mag auch die Bedeutung der Blume, die wir vermiſſen, dem Singenden deutlich ſein und in vielen Beiſpielen iſt die Beziehung klar, witzig und zierlich zugleich.

Aus den zahlreichen Beiſpielen des ſogen. Natureingangs im

[1]) Vgl. A. Berger l. c. p. 444. Rich. Meyer, Ztſchr. f. D. A. 1885. 29 p. 192 f. 207. Scherer Anz. f. D. A. I. 1876 p. 199 f. Gröb. Gr. II, 1, 146. Werner p. 449 f. G. Meyer, Eſſays ... I 337 f.; ungar. Blumenlieder Schwicker p. 99.

kleinruſſiſchen Volkslied ſei nach der Überſetzung von Stauſe erwähnt:

Unterm hohen Berg ein Widder ſucht dort ſeine Weide;
Raten mir, vom Schatz zu ſcheiden, und ich ſterb' vor Leide.

Man kann ſchwanken, ob hier der Kontraſt des weidenden Widders gegen die eigene Unruhe, oder bloß der Zufall wiedergegeben iſt, daß dem Liebenden grade bei jenem Anblick ſein Kummer wieder einfiel. Dagegen iſt die Vergleichung klar in den Zeilen

Enten haben das Korn zertreten; wer wird's ſchneiden wollen?
Burſchen haben geküßt das Mädchen; wer wird's nehmen wollen?

Ein andres Beiſpiel lautet:

An dem Wege trieben Weiden
Manche blaue Blüte;
Ein Koſak ging zu dem Liebchen,
Als die Sonne glühte.
Auf dem Berge ſteht die Kirche,
Die das Aug erſpähet;
Komm doch, komm doch, liebes Mädchen,
Wenn der Stern aufgehet.

Ungemein beliebt iſt die Anknüpfung an die Natur bei den Chineſen. „Es fangen nämlich beinahe alle Strophen (wie auch in deutſchen, namentlich ſüddeutſchen, Volksliedern) mit einem Bilde aus der äußeren Welt an, das gewöhnlich in gar keiner Beziehung zu den Gefühlen und Empfindungen zu ſtehen ſcheint, welche den Inhalt der nachfolgenden Zeilen ausmachen." Einige Beiſpiele:

1. Nun ſieh, die Maus hat Haut und Haar —
Und Menſchen giebt's, die Anſtands bar?
Wenns Menſchen giebt, die Anſtands bar,
Warum nun ſterben die nicht gar?

2. Nun ſieh, die Maus hat ihre Zähn' —
Und Menſchen giebt's, die Zucht verſchmähn?
Wenns Menſchen giebt, die Zucht verſchmähn,
Warum ſoll die der Tod nicht mähn?

3. Nun ſieh, die Maus hat Mausgeſtalt —
Und Menſchen giebt's ohn' Sitt' und Halt?
Wenns Menſchen giebt ohn' Sitt' und Halt,
Warum nicht ſterben die alsbald?

Das nachfolgende Gleichnis ſcheint die „Klärung und Sittigung

des Volkes durch die richtige Behandlung von Seiten des Herrſchers anzudeuten, in erſter Reihe jedoch dieſe Klärung und Sittigung vom Herrſcher ſelbſt zu fordern". Zugleich iſt es ein Beiſpiel für den an den Anfang geſtellten Refrain und von der ſehr zahlreichen Dichtung politiſchen Inhalts:

I. 1 Wer fernher Waſſer von der Straße ſchöpft
2 Und gießt es ab und gießt es um,
3 Kann Hirſ' und Reis darin bereiten.
4 Ein freundlich mildgeſinnter Fürſt
5 Iſt Vater, Mutter allen Leuten.

II. 1 und 2 wiederholt
3 Kann Trinkgefäße mit ihm klären.
4 wiederholt
5 Zu dem wird alles Volk ſich kehren.

III. 1 und 2 wiederholt
3 Kann damit waſchen, damit reinen.
4 wiederholt
5 Wird alles Volk in Ruh vereinen.

Wehmütige Betrachtungen beim Abſchied einer Freundin werden an den Flug der Schwalbe geknüpft. Sie durchſegelt im Zickzackflug den Raum, die Freundin geht dem Hinundher der Fremde entgegen. Bald ſtreicht die Schwalbe am Boden, fährt bald zu Wolken auf — ich ſchaue der Scheidenden, die mir entſchwindet, mit Thränen nach. Die Schwalbe ſingt beim Fliegen bald traurig und bald ſchrill — ich kenne nur noch die Trauer der Trennung. An die unbelebte Natur knüpft ein indiſcher Spruch an:

Der Mond erſcheint in voller Herrlichkeit
Nur einen Tag, geſchwächt in vielen Tagen;
So überwiegt ſogar bei Göttern Leid
Das Glück: was ſollen erſt die Menſchen ſagen!

In der Samlung von Radloff finden ſich viele Beiſpiele, von denen eine kleine Auswahl genügen muß.

Den weißen Felſen bin ich entlang gegangen,
Am weißen Felſen fand ich keinen Sprung;
Das Volk habe ich vielfach durchſucht:
Eine ſchönere als du biſt habe ich nicht gefunden. —

Wenn der ſchwarze Bergkegel nicht da wäre,
Woher ſollte der ſchwarze Jüs fließen?

Wenn das Volk nicht da wäre,
Woher sollten die Spiele kommen? –

Wenn der Schnee herabfällt,
So wird's ein Schneegestöber;
Wenn viele Leute über wenige herfallen,
Bringen sie diese in ihre Gewalt. —

Die Fichte wächst grünend auf dem Berge,
Wir fünfzehn Jünglinge zogen zu den Kyrgys,
Wir haben kein Antlitz, Schwägerin, Dich anzuschauen,
Deinen Einzigen haben wir znm Kriege gebracht. —

Der mit 66 Schwungfedern der Schwan, woran ist er gestorben?
Der mit 77 Schwungfedern dieser Schwan, „ „ ?
Der mit 66 Wunden Ak Köbök, wie starb er nicht?
Der mit 77 Wunden Kysyl Or, „ „ ? —

Bibiki, das Vieh geht zum Wasser
Langsam gehend, kurze Schritte machend;
Auf dem Wege zum Wasser habe ich dich geküßt,
Habe dich umarmt, die meine Seele liebt. —

Wenn der Wind bläst, dann schwanken die Häupter des Schilfes,
Sind Knab und Mädchen erwachsen, so vereinigen sie sich. —

Kann dein Falke etwa nicht fliegen?
Hat die Weide keine Ruten?
Säürä, die Fürstin, die ich früher geliebt,
Kann ich sie etwa jetzt nicht lieben?

Im Rumänischen wird oft das „grüne Blatt" einer Pflanze genannt, meist ohne daß sich ein Zusammenhang mit der nachfolgenden Empfindung nachweisen läßt. So das grüne Blatt der weichen Salbei, des Haselstrauches, des Dorngestrüpps, der Olive, des Majorans, Apfelbaums, Wachholders, Veilchens, Rosmarins u. s. w.

Endlich ist unsre religiöse Empfindung eine andere, als die des Altertums. Von der Metaphysik unsrer Religion abgesehen, hat die Leidensgeschichte für jeden Menschen, welcher edler Empfindungen fähig ist, welcher ohne Zwang und Überdruß an sie herangeht und sich nicht vom Firlefanz des Lebens verwirren läßt, eine tief bewegende, hinreißende Gewalt und eine Fülle von charakteristischen Einzelheiten, deren Schlichtheit jede Rhetorik besiegt. Die Alten, Griechen und Römer, sind nicht ohne Beispiel des Martyriums im weitern Sinne; aber davon hatten sie keine Ahnung, welchen Wert

es für die Geschichte besitzt. Man lernt durch Leiden, Äschyl. Agam. 176, aber man läßt sein Leben nicht für den Glauben. Unsre älteste christliche Geschichte dagegen ist wesentlich Martyriumsgeschichte und damit ein charakteristischer Teil der Lyrik erklärt. Eine einzige Probe deute den Unterschied der Empfindung an:

Dein Kreuz laß sein mein' Wanderstab,
Mein Ruh und Rast dein heilig's Grab,
Die reinen Grabetücher dein laß meinen Sterbekittel sein.
Laß mich durch deine Nägelmahl erblicken die Genadenwahl;
Durch deine aufgespaltne Seit mein' arme Seele heim geleit,
Daß ich ja mög genießen deines Blutschweißes wert.

Für diese Poesie der Qual und des Todes war in der alten Welt kein Boden. Wenn aber das Christentum wesentlich für die Mühseligen und Beladenen ist, so ist ihm diese Poesie unentbehrlich. Zudem ist die Form unsres Gottesdienstes eine andre. Bei uns singt die ganze Gemeinde. Sie überläßt die Vermittlung nicht dem Priester, sondern wendet sich unmittelbar an Gott. Der religiöse Lyriker mußte also bedacht sein, die allgemeine Empfindung zu treffen. Seiner Objektivität kommt allerdings die feste Tradition alles kirchlichen Lebens zu Hilfe; immer dieselben Thatsachen der Heilsgeschichte, dieselben Anlässe, sich an die Gottheit zu wenden. Die Innerlichkeit ist hier schon durch den Stoff gegeben. Die religiöse Lyrik schwelgt visionär in dem Trost des himmlischen Jerusalem (nach Ebr. 12, 22), in der Schilderung des Lichtreiches, wohin der Gläubige verklärt wird, in der Vision des jüngsten Gerichts, welches, mit Schrecken gepanzert und höchste Huld strahlend, als das Wunder aller Wunder hereinbrechen soll. Aber auch die Vergangenheit ist überall auf diesem Gebiet Mysterium, wie die Wirkung, welche der Gläubige noch immer von der Kirche erhofft. Streng genommen wäre er auf eine stete Flucht aus dem Diesseits angewiesen und auf eine geheime Lockerung der Bande, welche ihn in Lust und Leid an eine kleine Anzahl von Menschen ketten.[1]) Aber was die Erde versagt, soll einst der Himmel gewähren. Doch ist dieser Gedanke schon früh[2]) nicht ohne Verzerrung geblieben; später heißt es z. B.

[1]) Luc. 14, 26. Matth. 19, 12. Weish. Salom. 3, 13 u. 14. Jesa. 56, 4.
[2]) Heinzel p. 38, Gröbers Grundr. II, 1, 278.

Prinz aus der Höh'!
Der du mir hast die Eh' versprochen,
Laß nun auch den Tag einst kommen,
Da ich mit dir mich sehen mög'
Vollkommen in eins gefügt,
Und an der Seiten dir steh, Prinz aus der Höh'!

Allerdings kennen die Griechen, man sehe z. B. Rohdes Psyche, ein Land der Seligen und die Ausmalung einer Strafe oder Seligkeit nach dem Leben so sehr, daß ihre Vorstellungen auf christliche von unverkennbarem Einfluß gewesen sind, doch haben wir nichts, was sich einigermaßen der grandiosen Gewalt des dies irae nähert. Mir scheint, daß in jener Poesie nicht dieselbe Inbrunst in Bezug auf jene transcendenten Zeiten sich ausspricht. Es mag z. T. daher kommen, daß sie das irdische Leben nicht so sehr als Episode auffaßten, wie es nach christlicher Anschauung geschehen soll. Nach dieser ist das wahre Leben doch nur das ewige und je tiefer die Überzeugung gewurzelt ist, daß dieses irdische Leben mit Mängeln behaftet, von Flecken entstellt ist, desto größer wird der Wert des zukünftigen sein, in welchem erst die wahre und ausgleichende Gerechtigkeit sich erfüllen soll.[1])

Sogar das Schlummerlied hat gelegentlich eine spezielle Christianisirung erfahren. Denn Joh. Mathesius (1564) dichtete eins „für gottselige Kindermeidlein und andere christliche Personen, so der lieben Kindlein warten, damit sie zu schweigen oder einzuwiegen."

Zu einer eingehenden Schilderung der kirchlichen protestantischen Lyrik ist hier kein Platz.[2]) Haben wir auch noch im 19. Jh. Dichter von geistlichen Liedern, so ist doch deren klassische Zeit längst vorbei. Wenn man aus dem sehr großen Vorrat der Vergangenheit auswählt, so ist nicht zu beklagen, daß wir Enkel sind.

So haben wir die lyrische Poesie von höchst realistischen Ausbrüchen, die sich nur durch die Form von Prosa unterschieden, vom Gesang bloßer Silben oder Wiederholung derselben wenigen Worte zu der Stufe begleitet, welche uns jetzt inhaltlich wirklich als Poesie gilt. Dieser Inhalt war entweder realistisch oder transcendent. Aber selbst bei Wiedergabe wirklicher oder möglicher Thatsachen konnte der einzelne Ausdruck Hyperbel im weitern Sinne sein. Die logisch-empirischen Eigenschaften der Dinge werden durch die Stimmung

[1]) Vgl. Friedlaender Sittengesch. III. 647. [2]) Anfänge christl. Hymnik Ebert I 178.

des Gemüts geändert. Ein Phantasiebild entsteht, ja schließlich eine ganz phantastische Anschauung. Um uns zu befriedigen, wird die gewöhnliche Beschaffenheit der Welt nicht selten verneint. Der indische Dichter sieht es, daß im Herbst die Wolken sich verleiblichen, die Schwäne scheinen ihr Lächeln, die Kraniche ihre Stimme. Die Häuser der Unsterblichen hat Niemand gesehen: aber, versichert der japanische Dichter, der Schnee, welcher dort fällt, ist rot und der Reif schwärzlich rot.

Eigenheiten des Inhalts und der Form sind in den meisten Fällen einfach als Thatsache hinzunehmen. Es läßt sich nicht beweisen, daß es so kommen mußte. Alle nur mögliche Lyrik haben sonst die Indokelten entwickelt, aber zu den Psalmen haben sie doch nur eine Analogie im Rig-Veda, über dessen Liedverfasser Oldenberg gehandelt hat.[1]) Ähnliches wie die Psalmen haben die Chaldäer; außerdem die so beliebten Zaubersprüche. Als Kaukasier schließen sich die Ägypter an. Außer den schon erwähnten Kleinigkeiten und Liebesliedern giebt es zahlreiche Hymnen, die den Nil, einen Gott oder König feiern, nicht ohne kühne Hyperbeln. Oder der Götterkönig Amon Re zählt die Wohlthaten auf, die der König durch ihn in kriegerischen Erfolgen genießt. Eine Hymne auf den Nil lautet nach Dümichen:

Anbetung dir o Nil!
Der du dich offenbart hast diesem Lande,
In Frieden kommend, um Ägypten zu beleben.
Verborgner, der du bringst, was finster ist, zum Licht,
Wie deinem Willen immer es beliebt.
Der du die vom Sonnengott erschaffnen Fluren
Mit Wasser überziehst,
Um zu ernähren die gesamte Tierwelt,
Du bist es, der das Land tränkt überall,
Ein Pfad des Himmels, du, in deinem Kommen
Gott Seb, des Brotes Freund,
Gott Nepera, Getreidespender,
Gott Ptah, der hell macht jede Wohnung u. s. w.

Eine ziemlich lange Siegesinschrift auf den König Pianchi von Äthiopien (Mitte des 8. Jh.) hat H. Brugsch übertragen (Göttingen 1876). Als Afrikaner erwähnen wir noch die Hottentotten. Ihre

[1]) Ztschr. d. D. M. G. 1888. 42 p. 199 f. 235.

Poeſie zeigt nach Theophilus Hahn Loblieder auf Häuptlinge, Jäger und ſonſtige ausgezeichnete Männer, Schimpf- und Spottverſe, Ermahnungen und Warnungen. Das Loblied auf einen Häuptling möge hier Platz finden: Ehrwürdiger Graukopf — Eliſens Vater — Großer Häuptling — Du haſt uns den Frieden aufgebaut — Mit deinen Feinden — Deshalb preiſen wir dich — Du gingſt mit deinem Bruder Naichab — Und machteſt Frieden — Großer Häuptling — Du vollendeten Glauben beſitzender — Der du mit Gebet Frieden machſt — Nimmer wird er ja von unſerm Herrn verlaſſen werden, niemals — Der Große Häuptling.

In Aſien haben die Inder eine reizende Lyrik, wie man ſich aus Brunnhofer und aus dem Drama überzeugen kann. Die chineſiſche Lyrik hat viel Anmutiges und Achtungswertes, in älterer Zeit wenig Poetiſches im höhern Sinn. Sehr achtungswert iſt die Pietät gegen die Vorfahren und die legitimen Gewalten, falls ſie ihre Pflicht thun. Einige Beiſpiele dieſer alten politiſch-moraliſchen Dichtung giebt James Legge.[1]) Von Phantaſtik und Hyperbel iſt ſelten etwas zu merken; kaum eine Perſonifikation außer der des Himmels. Die Art ihrer Religion brachte das mit ſich.[2]) Doch vollzog ſich, wie Hervey Saint Denys darlegt, ſpäter, im 7.—9. Jh. unſrer Zeitrechnung, ein Wandel zur Romantik, zum Phantaſtiſchen und Wunderbaren.[3]) Man ging da über alte, einfache Berichte der Sage (ein Wunderkind wird von Rindern und Schafen geliebkoſt und von Vögeln mit ausgebreiteten Schwingen geſchützt) hinaus und gefiel ſich, in neuer, geſuchter, oft dunkler Sprache das Außergewöhnliche in Natur, Empfindungen und Ereigniſſen darzuſtellen.

Die Japaner ſind, wie die Kenner verſichern, der Gelegenheitspoeſie ſehr ergeben. Bemerkenswert iſt, daß ſie in ihren Diſtichen die Vorliebe für 31 Silben haben oder hatten, die in 17+14 zerfallen. Ein Beiſpiel aus Rosny iſt

yono nakava tsuneni mo gamona nagisa kogu
amano o buneno tsuna de kanasi mo

puissé-je toujours dans ce monde admirer les petits bateaux des pêcheurs, qui tirent leurs filets en ramant dans la rade.

---

[1]) Book III. ch. IV. 7. IV p. 89. 158 f. 331. Bibl. Or. II 223 f. [2]) Legge vol. III, 1, 192—196. v. Strauß p. 9. [3]) p. XXV f. l'art poétique et la prosodie chez les Chinois.

Zahlreich sind ihre Frühlingslieder. Als Probe sonstiger Stimmung sei genannt:

Fern von dir betracht' ich das Himmelsgewölbe. Wie herrlich,
Würfe der Mond mir dein Bild klar wie ein Spiegel zurück! —
In dem Meer der Himmelsfeste Wolkenwellen sich erheben,
Rückwärts in dem Sternenwalde seh das Mondenschiff ich schweben. —
Du, Geist geworden, ließest uns die tote Hülle.
Getrennt von dir, in meiner Thränen Fülle,
Seit Tagesgrauen kann ich nichts als klagen.
O du mein Fürst, wie schwer ist's, dir entsagen.
Wärst du ein Edelstein, im Armband trüg ich dich,
Wärst du ein Kleid, von dir nie trennt' ich mich,
Mein Fürst, des teures Traumbild mit der Nacht entwich.

Aus der neuperfischen Literatur sei Hafis † 1389 nur eben genannt.

Für die meisten Amerikaner paßt Lubbocks Charakteristik, daß sich ihre Gesänge in der Regel auf Jagd und Krieg oder die Frauen beziehen. Eine Ausnahme machen die Peruaner und Mexikaner. Featherman behauptet jedoch, daß die mexikanischen Gedichte, die Brinton veröffentlicht hat, in noch höherem Grade, als schon Brinton hervorhob, von der christlichen Civilisation beeinflußt sind.

In den schreibenden Literaturen nimmt Kunst und Künstlichkeit in der Regel zu. Man vergleiche Pindar mit „mahle, Mühle, mahle!" Zuweilen ist ein innerer Zusammenhang zwischen Gegenstand und Form nicht zu entdecken. So z. B. im Triolett. Es ist ein kleines, nur zwei Reime enthaltendes, Gedicht von meist acht Zeilen, in welchen die beiden ersten am Schluß wiederkehren, während die erste noch in der Mitte erscheint.

b. Das Epos.

1 u. 2. Name und Inhalt.

Auch den Namen des Epos verdanken wir den Griechen; ἔπος heißt Wort, Seherspruch, Orakel, Vers und eine bestimmte Art von Gedichten. Gab es zuerst (wie in Deutschland) eine mittlere Art lyrisch-epischer Gedichte, so vollzog sich allmählich die Scheidung, daß die Lyrik wesentlich Gefühle, die Epik Thaten oder Ereignisse als vergangene darstellte. An erzählenden Gedichten, freilich von recht verschiedenem Gepräge, fehlt es kaum einem Volke. Lassen wir einige Thatsachen reden, ehe wir versuchen, uns eine Gesamtanschauung über das Wesen der Epik zu bilden.

1. Aus der indiſchen Literatur iſt vor Allem das Mahabharata und Ramayana zu nennen. Die Anſichten über die Entſtehung der großen ſogen. National-Epen, deren Verfaſſer nicht genannt ſind, die homeriſchen Gedichte mit eingeſchloſſen, ſind ungefähr ſo zahlreich, wie die Gelehrten, die darüber geſchrieben haben. Heißt ja doch ein Gelehrter ein Menſch, welcher in der Regel über eine Frage eine eigene Anſicht hat. Da wir nichts Unzweifelhaftes wiſſen, ſo erhält der Leſer hier keine kanoniſche Anſicht; allerdings wird er dafür mit Polemik verſchont. Der Name Mahabharata beſagt das große Gedicht oder das gr. Ged. von dem Kampfe der Nachkommen des Bharata. Es umfaßt etwa 100 000 Verſe, 220 000 Langzeilen und behandelt, indem Volksſage und Göttermythus verknüpft ſind, einen Kampf, der in Hindoſtan zwiſchen ariſchen Völkern geführt war, hauptſächlich den Kampf in 18 Tagen zwiſchen den beiden Königen Duryodhana und Yudhiſtira, den Geſchlechtern der Kuru (Kaurava) und Pandava und den ſchließlichen Sieg der Pandava.

Daß das Mah. in der vorliegenden Geſtalt wegen ſeiner Größe und der innern Verſchiedenheit nicht als Werk eines Dichters und in wenig Jahren entſtanden ſein kann, wird zugegeben. Die urſprüngliche kriegeriſche Heldenſage wird prieſterlich überarbeitet. Auf einfache, ſelbſt rohe Sitte folgt feinere; wahre Poeſie wechſelt mit myſtiſchem Geſchwätz, erhabene Geſinnung und dummer Aberglaube geht durcheinander. Der Hauptgott iſt erſt Indra, dann Viſhnu und Civa. Die Stellung der Frauen iſt verſchieden. Im „echten“ Epos, etwa ein Viertel des Ganzen, iſt Stimmung und Weltanſchauung durchaus kriegeriſch. Treue bis in den Tod iſt, wie in den Nibelungen, die oberſte Pflicht des Kriegers gegen ſeinen Herrn. Den Plan und die Charakteriſtik der Perſonen in den mutmaßlich älteſten Teilen findet Holtzmann einheitlich und folgerichtig. Die Zuſammenfaſſung zum älteſten Teil ſei durch einen großen Dichter erfolgt, Vyaſa jedoch bezeichne ihn nicht; die Zeit vielleicht 250—200 a. Chr., mit ſämtlichen Zuſätzen jedoch 900—1100 p. Chr. Der Grundgedanke ſei vom zuerſt zuſammenfaſſenden Dichter hineingelegt worden: Das tragiſche Ringen zweier Prinzipien, des Rittertums, deſſen Zeit abgelaufen iſt und der neu aufkommenden Politik, wobei das erſtere ſehr zu ſeinem Vorteil ſich darſtellt. Jene erſte Zeit (250—200 a. Chr.) ſei innerlich disponirt geweſen für das große Epos. Denn die Befreiung vom fremden Joch habe den

Indern das Bewußtsein nationaler Zusammengehörigkeit und einen Aufschwung des patriotischen Gefühls gegeben. Überhaupt hatte das Land eine hohe Stufe staatlicher und bürgerlicher Entwicklung erstiegen. In diesem nationalen Aufschwung habe dann die nationale Literatur geblüht.

Wann epische Dichtung in Indien begonnen hat, läßt sich chronologisch nicht sagen. Die Pflege der kleineren Dichtungen, welche später zusammengefaßt wurden, kann nur bis auf einen besonderen Sängerstand an den Höfen der Fürsten verfolgt werden, von dem das Kunstepos spricht. Neben dem ersten König steht nach indischer Vorstellung bereits der erste Sänger. Er, welcher im Frieden und im Kriege in der Nähe des Königs gedacht wird, heißt suta, was ursprünglich Wagenlenker bedeutet. Diese Sänger lernen die Überlieferung auswendig und müssen auch selbst produktiv sein. Kriegerische Heldenpoesie muß lange vor den beiden großen Gedichten gewesen sein. Merkwürdigerweise wird uns berichtet, daß es in der ersten Periode der Entwicklung jener Gedichte außer den Versen auch etwas Prosa in der Darstellung gab.[1]) Es ist möglich, daß die Prosa auf eine ältere Zeit hinweist, wo man noch nicht in Versen erzählte, wie bei den Kelten und wahrscheinlich bei den Iraniern. Die Fortpflanzung war mündlich. Waren die prosaischen Bestandteile anscheinend nicht im Wortlaut fixirt, so müssen wir dies für die poetischen dagegen in viel höherem Grade annehmen.

Es muß gewaltiger Fleiß aufgewendet worden sein, um dieses epische Gedächtnis zu erzielen. Es wird uns aber nicht so wunderbar erscheinen, wenn wir hören, daß der Rig-Veda, dessen älteste Stücke man bis auf 1500 a. Chr. zurückführt, der aus 10580 Versen und ungefähr 154000 Worten besteht, dessen älteste Handschriften nur bis auf 1500 p. Chr. zurückgehen, daß dieses große Corpus von Poesie ohne Schrift verfaßt und lange Zeit überliefert sein soll.[2]) Aber noch jetzt, so wird uns versichert, lernen indische Studenten den Veda aus dem Munde ihrer Lehrer auswendig, nicht aus einem Buche. Natürlich kostet diese Arbeit Jahre. Übrigens wissen nach Spiegel die Parsenpriester noch heute den Awesta auswendig; von einem ganz erstaunlichen Gedächtnis für heilige Traditionen berichtet

[1]) Holtzmann I 163. Oldenberg Ztschr. d. D. M. G. 1883. 37, 80 f. vgl. Nöldeke Pers. Studien II 11 Anm. Kögel Gesch. I, 1, 98. [2]) Max Müller, Indien . . . 1884. 181, Lefmann p. 37. 417.

auch Goldziher II 200 f. Es wird behauptet, daß in Indien die Schrift vor dem vierten Jh. a. Chr. unbekannt war. Wenn dies Thatſache iſt, ſo muß man glauben, daß die Autorität des Lernſtoffes das Gedächtniswunder bewirkt hat.

Das Ramayana, deſſen Inhalt Jacobi genau angiebt, zeigt viel Analogie mit dem Mahabharata. Vor der erſten Zuſammenfaſſung oder Aufzeichnung muß es lange mündlich überliefert worden ſein. Es wurde von Rhapſoden Kâvyopajîvinas teils rezitirt, teils zu einem Saiteninſtrument geſungen. Der Kern ſei von einem Dichter, daran habe ſich das epiſche Dichten vieler Generationen angeſchloſſen. Epiſche Einzellieder gingen der erſten Zuſammenfaſſung voraus. Dieſe ſei erfolgt durch Valmiki, durch ihn habe der epiſche Çloka-Vers ſeine endgiltige Form erhalten. Das Ram. ſei vor dem fünften Jh. a. Chr. entſtanden und weſentlich abgeſchloſſen geweſen, während das Mahabh. ſich noch im Fluß befand. Die Sage des Ram. iſt teils ganz natürlich menſchlich, teils phantaſtiſch-mythiſch. Rama iſt urſprünglich als Menſch gedacht, mit einem geographiſch beſtimmten Wohnſitz u. ſ. w. Erſt ſpäter kommt eine Vergöttlichung hinzu, in der Rama wie eine lokale Form von Indra erſcheint. Rama, ein Königsſohn zieht mit Sita, ſeiner Gattin, in den Wald. Der zum Zorn gereizte Ravana auf Ceylon entführt Sita. Rama erwirbt ſie wieder, weſentlich mit Hilfe des berühmten Affen Hanuman. Zu beachten iſt, daß im Verlauf der Erzählung manche Perſonen nicht rite eingeführt werden, weil man offenbar die Kenntnis von ihnen beim Hörer vorausſetzt.

An Kunſtepik iſt kein Mangel; jedoch iſt Kalidaſas „Wolkenbote" kaum als Epos zu bezeichnen. Denn ein von ſeiner Frau getrennter Mann bittet die Wolke, als ſeinen Freund, der Frau mitzuteilen, daß er noch lebt. Er beſchreibt den Weg, den die Wolke nehmen ſoll, wo und wie ſie die Gattin vorfinden wird. Raghuvanſa handelt von den Nachkommen des Königs Raghu. Den Ausgang bildet der Haß abgewieſener Freier gegen den glücklichen Bewerber Ajas. Aus der ziemlich phantaſtiſchen Geſchichte ſei nur erwähnt, daß Rama, Enkel des Ajas, durch Bogenſpannung eine Prinzeſſin gewinnt.

2. Das große perſiſche Epos iſt an den Namen des Firduſi geknüpft und war anſcheinend im Jahre 1010 abgeſchloſſen. Ein Gedenkbuch von dem Helden Zarêr ſtellt wohl die älteſte eigentliche Heldenſage in iraniſcher Sprache dar. Es hat ſchon die gewaltigen

Hyperbeln des spätern Epos, obwohl es allem Anschein nach noch nicht in gebundener Rede abgefaßt ist. Der Erzähler setzt, wie auch sonst in volkstümlicher Epik, voraus, daß die Leser mit den Personen und dem Verlauf der Ereignisse Bescheid wissen. Alle Anzeichen sprechen dafür, daß Firdusi sich sehr genau an seine Quellen gehalten, aber z. T. auch ausländische Traditionen benutzt hat. Sein Vorläufer in der poetischen Bearbeitung war ein gewisser Daqiqi. Als er starb, hatte er aber von der Prosasamlung erst einen kleinen Teil, etwa 1000 Verse, bearbeitet. Die Ansicht, daß Firdusi das große Gedicht für den Sultan Mahmud von Ghazna (998—1030) geschrieben habe, wird neuerdings von Nöldeke bestritten. Firdusi, der in seinen 83 Lebensjahren viel Undank und Unbill erfuhr, brachte das Ganze in ein Corpus und gab ihm eine gewisse Einheit, welcher der Inhalt allerdings auch hier entgegenkam. Doch sind die verschiedenen Stücke des Gedichts zum Teil nur sehr lose mit einander verbunden.

Gegen die Mitte des siebenten Jahrhunderts war Persien durch die Araber erobert worden, deren Sprache und Religion ins Land drang. Erst etwa nach 100 Jahren wurde die nationale Literatur wieder lebendig, um gegen 1000 zu erstarken und greifbare Gestalt anzunehmen. Die Abfassung des Epos fällt also mit einer Zeit der Steigerung des nationalen Bewußtseins zusammen. Doch konnte der iranische Patriotismus Firdusis nur rein ideal sein, es war die Begeisterung für eine Nationalität, deren staatliche Einheit und Größe längst dahin geschwunden war. Zu der eigentlichen Heldensage kommt ein rein mythisches Element hinzu. Der Inhalt geht in jeder Beziehung in fabelhafte Zeiten zurück, auch so, daß Herrscher bis zu 1000 Jahren regieren. Historische Personen werden in die Heroenzeit versetzt; manche Begebenheiten werden eigentlich zweimal erzählt, insofern ein späteres Abenteuer Nachahmung eines früheren ist. Natürlich berichtet die Sage von den Lieblingen des Volks. Der eigentliche geschichtliche Nerv ist aber nach Spiegel und Andern der Kampf zwischen Iran und Turan, ein Gegensatz, welcher auch in den spätern Teilen des Gedichts charakteristisch hervorbricht. Der letzte im Epos behandelte Herrscher ist Yezdegerd = Isdegertes III ca. 642 p. Chr., der letzte Sassanide, der den Arabern erlag. Als das Khalifat verfiel, gründete im Osten jener Mahmud sein Reich.

Das Epos erzählt also doch wesentlich vom Ruhm der Perser

und kommt zu Vollendung und Abschluß, als ein Aufschwung der nationalen Macht eingetreten war. Daß Alexander, Iskender, unter den persischen Helden erscheint,[1]) ist freilich eigentümlich unhistorisch, aber in der Sage durch eine poetische Darstellung von Alexanders Abstammung gerechtfertigt. Weder die epischen Widersprüche noch die formelhaften Wendungen fehlen.

Wir haben ein volkstümliches Epos vor uns, das durch einen persischen Homer, der sich aber genau an die Quellen hält, zur relativen Einheit gebracht ist. Die Meinung also, daß „das Abfassen eines Epos nur ein Mann unternehmen kann, der selbst ein Volksdichter, ein epischer Sänger seiner Zeit ist", findet durch das persische Epos anscheinend keine Bestätigung.[2]) Wir hören, daß der Vortrag am Hofe z. T. insofern halb theatralisch gewesen ist, als die Rezitation mit Musik und Tanzbewegungen von Frauen verbunden war.[3]) Der Dichter tritt öfter persönlich hervor. So erzählt er, daß Daqîqi ihm im Traum erschienen sei; er beklagt sich über sein Alter und sein trauriges Schicksal, worüber er blutige Thränen vergießt und jammert, daß ihm, dem 75jährigen, sein 37jähriger Sohn entrissen ist. Firdusi hatte natürlich auch Nachfolger und Nachahmer, worüber auf Ethé's neupersische Litteratur zu verweisen ist. Im 13. Jh. geht es aber mit der epischen Poesie bergab. Zu erwähnen ist, daß sich unter epischer (und lyrischer) Einkleidung eine mystische Poesie entwickelte, welche sufische Spekulation zum Ausdruck brachte. Als größten Mystiker des Morgenlandes und zugleich als größten pantheistischen Dichter aller Zeiten bezeichnet Ethé den Dschalâl-uddîn-Rûmi, der 1207 geboren wurde.

3. Die Griechen. Ilias und Odyssee gehen zwar unter dem Namen eines und desselben Dichters, sind aber doch keine Kunstepen im gewöhnlichen Sinne. Von Übereinstimmung der Ansichten über Entstehung der Gedichte sind wir trotz unendlicher Arbeit der Gelehrten weit entfernt. Haben die Gedichte selbst Andeutungen über die Kunst des Gesanges? Sie antworten verschieden auf unsre Frage. In der Ilias deuten nur wenige Stellen darauf hin, daß die Sängerkunst auf Grund besondrer Begabung und Übung geschah und wie ein Handwerk betrieben wurde. Der Sänger wird zwar 18,604 der göttliche genannt, aber sowohl diese Stelle als auch 2,594 und

[1]) Mohl tome V p. 44 f. [2]) Radloff V p. XXIV. [3]) Mohl I p. XXXII.

13,731 werden als ſpät oder jung angeſehen. Geſungen wird im Gedicht ſelbſt 1,473 von den Achäern ein Päan, ein religiöſes Lied; bei der Weinleſe ſingt ein Knabe einen „Linus“ zur Cither, die Andern folgen mit orcheſtiſchen Bewegungen und jauchzen.[1]) Die Totenklage um Hektor iſt bereits erwähnt.

Bedeutſamer iſt vielleicht, daß Achill in zürnender Einſamkeit einen Ruhm der Männer ſingt.[2]) Dieſes Gedicht wurde alſo nicht von einem epiſchen Sänger vorgetragen. Wer ſo zu ſeinem Vergnügen ſingt, ohne daß davon viel Aufhebens gemacht wird, muß entweder ein bekanntes Lied im Gedächtnis haben oder ſelbſt dichten können. Beides wäre nicht mit Grund bloß bei Achill vorauszuſetzen. Gab es nun mindeſtens epiſche Einzellieder, ſo iſt kaum glaublich, daß ſie außerhalb eines zünftigen Standes ſo genau im Gedächtnis blieben, daß ſie bloß wiederholt zu werden brauchten. Vielmehr wird eine Veränderung mindeſtens in Kleinigkeiten unvermeidlich geweſen ſein, wenn man fraglich läßt, ob nicht auf Grund der allgemein bekannten Sage die Fähigkeit zur poetiſchen Formung, alſo eine erhebliche Improviſation, anzunehmen iſt. Denn wie geſchöpftes Waſſer vom Schöpfenden geformt wird, ſo iſt jedes Schöpfen aus der Sage notwendig mit einer individuellen Formung verbunden. Nach der Ilias iſt es alſo wenigſtens möglich, daß ein nicht-zünftiger Sänger aus dem Stegreif einen Sagenſtoff poetiſch formte. Dann wäre Dichter und Vortragender eins geweſen. Lang kann man ſich ſolche Lieder kaum denken.

Daß aber, offenbar nach längerer Entwicklung des epiſchen Geſanges, der rechte Sänger, Aoidos, als ſolcher, jedem Beliebigen entgegengeſetzt und vor ihm ausgezeichnet durch ſeine Kunſt, aus dem Stegreif ſingen mußte, iſt auch die Meinung Bergks. Formell kann man ſich das erleichtert denken, wenn die älteren Lieder nicht in dem wundervollen homeriſchen Hexameter, ſondern in einfacherer Form geſungen wurden, mag dieſe nun der Parömiakus geweſen ſein oder nicht.

In der Odyſſee iſt die Stellung des Sängers, wie bekannt, eine andere als in der Ilias. Die Sänger bilden eine Zunft, gehören zur Hofhaltung eines Fürſten, verherrlichen Feſte, erhalten ſpeziellen

---

[1]) 18, 567 vgl. 590. 525. Bergk I 352 A. 120, 322 f. Pauſan. 9. 29. 7

[2]) 9, 186 f. 524 f. epiſcher Geſang als Sitte 6, 358. vgl. Paris, Charlem. p. 48. L. fr. p. 36.

Auftrag zum Singen, die Gabe des Gesanges unterscheidet sie von andern Menschen und sie befinden sich zuweilen in einer Vertrauensstellung. Denn 3, 267 erzählt Nestor, daß Klytämnestra aus natürlicher Tüchtigkeit lange den Schmeicheleien des Ägisthus widerstanden habe; außerdem sei da auch ein Sänger gewesen, welchem Agamemnon bei seinem Aufbruch nach Troja dringend ans Herz legte, die Gattin zu bewahren.

Im Ganzen haben wir also die Vorstellung, daß in älterer Zeit zum Teil improvisirt wurde von zünftigen Sängern, wahrscheinlich auch von nicht-zünftigen. Dies kann man dahin erweitern, namentlich wenn man Analogien fremder Epik zu Hilfe nimmt, daß es auch „in Althellas eine Zeit gegeben hat, wo „sozusagen" Jedermann die Thaten und Helden der Vorzeit zu singen verstand, Jeder ein Lied machen oder singen kann." So Pöhlmann. Daneben gab es alte Lieder in Fülle, welche gedächtnismäßig fortgepflanzt wurden.

Den Schritt vom volksmäßigen Gesange zu der mit bewußter Kunst geübten Dichtung muß man sich freilich als einen langsamen, schwierigen und bedeutsamen vorstellen. Mag die Stellung des Sängers in den beiden Epen verschieden sein, so erinnert doch in der Odyssee eins an die Ilias: daß der Zusammenhang der Sage beim Hörer vorausgesetzt wird, selbst wenn man versucht hat, einen Teil dieser Zeugnisse durch philologische Mittel zu entkräften. Denn in der Odyssee beginnt z. B. die Erzählung mit „da waren Alle zu Hause, einige Zeit nach dem Fall Ilions, nur Odysseus nicht." Oder 8, 73 wird die troische Sage vorausgesetzt, wie auch 8, 499 wo Demodokos singt „von da anhebend, wo die Griechen zu Schiff abzogen." Die Kenntnis der Sage wird also im Allgemeinen vorausgesetzt. Haben wir nun zuerst einzelne Gedichte, teils mit teils ohne Sagen-Zusammenhang, wie sind daraus die beiden großen Epen geworden? Läßt die Einheit und Folgerichtigkeit der Begebenheiten glauben, daß beides durch die gesamte Thätigkeit aller jemals Dichtenden und Singenden allmählich zu Stande kam und von einem Ordner vorgefunden wurde, oder sind die Gedichte Kunstwerke, deren Zusammenfassung zur Einheit aus vielen ältern Liedern nur als das Werk eines einzigen genialen Dichters (nicht einer registrirenden Kommission) zu begreifen ist? Wir wissen nicht, wie es war, trotz endloser dicker Bücher noch immer nicht. Im Ganzen herrscht wohl die Meinung, daß in der Ilias und Odyssee manches frühere Lied

benutzt sein mag, daß aber doch ein einzelner Dichter das, was er vorfand, so umgestaltete, daß etwas völlig Neues entstand. Danach wäre z. B. in der Odyssee als ältester Kern das Werk eines Dichters von spätern Zusätzen zu unterscheiden. Dieses älteste Stück wäre der Nostos (Heimkehr) des Odysseus. Dies wäre kein episches Volkslied, sondern gehörte in die Periode des sich bereits ausbildenden Kunstepos. Der Dichter verrate, obgleich auf dem Grunde volkstümlicher Überlieferung stehend, durchaus seine Freiheit in der Form.

Wenn diese Volks-Überlieferung vorhanden war, wenn es ältere Lieder gab, wie sahen sich zwei oder mehr Dichter veranlaßt, sie mindestens zu benutzen für die beiden großen Gedichte? Psychologisch wird es nur so begreiflich, daß jene Lieder einen Sagen-Zusammenhang, eine Art von Einheit besaßen. Was unter dieser Einheit oder Einheit überhaupt zu verstehen ist, wird jedoch wahrscheinlich stets subjektive Überzeugung bleiben. Zur Sage und somit zum epischen Gesang gehörte gewiß, daß Odysseus nach Ithaka zurück kam, die Freier tötete und sich mit Penelope vereinigte. Diese allgemeinste Einheit hat der Dichter vom Volksgeist übernommen. Aber ebenso Vorstellungen über die Lebensweise, die Götter, sittliche Begriffe. Die konnte der Sänger z. T. umformen; er konnte z. B., als Hausoffiziant der Fürstenhöfe, die Fürsten unmäßig gegen das „Volk" erheben. Blieben davon die allgemeinsten Züge der Sage unberührt, so frägt sich doch, ob das Detail der Ausführung bis in die geringsten Einzelheiten hinein Sache der Tradition sein konnte. Man wird das verneinen müssen.

So subjektiv, wie die Erfahrung lehrt, derartige Betrachtungen sind, sei doch darauf verwiesen, wie kunstmäßig fein in der Ilias die Handlung eingefädelt wird. Achill zürnt, weil ihm mit der Briseïs etwas von seiner Ehre genommen ist. Warum hat sie ihm Agamemnon genommen? Im griechischen Heere ist die Pest. Auf Achills Veranlassung giebt Kalchas ihren Grund an: Apoll zürnt, weil Agamemnon die Tochter seines Priesters nicht freigeben will. Kalchas fordert die Freigebung. Sie erfolgt — aber als Ersatz wird dem Achill die Briseïs genommen. Da fleht Achill zur Mutter Thetis, sie soll ihm helfen, seine Schmach zu rächen. Thetis soll bewirken, daß Zeus die Griechen ins Unglück bringt, damit sie wegen ihres Benehmens gegen Achill gestraft werden. Während er sich des Kampfes gegen die Troer enthält, eilt Thetis zum Olymp, wo ihr

Zeus verspricht, ihre Bitte zu erfüllen. Auf seinem Willen erst recht zu beharren wird er durch den Widerspruch Heres angetrieben.

Somit läßt sich kaum mehr behaupten, als daß allerdings die Hauptzüge und die allgemeine Färbung der Begebenheiten, auch vielleicht manche Einzelheit (z. B. daß Odysseus an der Narbe[1]) erkannt wird) in der vom Volk geschaffenen Sage vorhanden und in einzelnen volks- und kunstmäßigen Liedern niedergelegt waren und daß diese Tradition mit ihrem im Allgemeinen zusammenhängenden Inhalt den einzelnen Kunstdichter angeregt hat, ein Ganzes wie die Ilias (den Zorn des Achill) zu schaffen oder dem alten Nostos des Odysseus die spätern Teile der Odyssee hinzuzufügen. Die Gesamtheit hatte also in diesem Falle bedeutenden Anteil an den beiden großen Gedichten; insofern können sie Volksepen genannt werden: aber trotzdem sind sie stark verschieden von Volksgesang. Ihre wesentlichen Bestandteile scheinen vielmehr in ihrer schließlichen Formung und Komposition auf *einen* Verfasser zu weisen.

Nun ist bekannt, daß beide Gedichte schroffe Widersprüche und unverkennbare Verschiedenheiten der Überlieferung zeigen. Daraus ist geschlossen worden 1) auf die Fülle epischer Einzellieder, welche die mannichfach wechselnde Sage widerspiegeln 2) auf die psychologische Unmöglichkeit, die Gedichte mit all diesen Widersprüchen schließlich als Werk weniger Dichter oder als das eines einzigen zu betrachten. Die Bedeutung dieser Widersprüche hat in neuerer Zeit namentlich E. Rothe zu entkräften gesucht. Auch er bringt aus Kunstdichtern, denen man es kaum zutraute, Beispiele solcher Widersprüche, welche ohne Zweifel psychologisch lehrreich sind. Läßt doch sogar ein prosaischer Epiker, der freundliche Thackeray, in den Newcomes „in Folge eines monströsen Verstoßes" eine Frau auf der einen Seite sterben, auf der folgenden wieder aufleben. Nur wird es unzweifelhaft einen Punkt geben, wo man dergleichen mit dem Bewußtsein *eines* Dichters unverträglich findet. Wie weit man darin geht, bleibt subjektiv. Einen Teil der homerischen Widersprüche könnte man wohl nach Analogie andrer Dichter einem einzigen Verfasser zutrauen; andere wird man auf die Erweiterungen der Gedichte schieben und hauptsächlich begründet finden in der Aufnahme von ursprünglich selbständigen Liedern, welche entweder nicht für den

[1]) russische Analogie bei Wollner p. 65.

ſpätern Zuſammenhang berechnet waren, oder dasſelbe Ereignis in verſchiedener Darſtellung behandelten.

Derartige Widerſprüche ſind, wenn auch nicht überall in gleichem Grade, doch für die großen Epen, die wir Volksepen nennen, charakteriſtiſch. Man vergleiche z. B. Wollner p. 49 f. 64. 105. 116. 127. 141 f. Rambaud p. 237. 262. 355. 416. Gautier I 186, III 69—76. Schiefner (Kalewala) p. 50, 300 f. 53. 279, 36 (wo beim Mondſchein geſät wird, während wir kurz vorher gehört haben, daß weder Sonne noch Mond ſcheint). Minuſſ. Tataren VI 445. Kalewipoeg p. 122 f. p. 136, 91. Die Varianten und Widerſprüche fehlen weder im Ramayana noch nach Lachmann in den Nibelungen, noch ſonſt. Während Kirchhoff glaubt, daß ſelbſt in den Zeiten der Rezitation Ilias oder Odyſſee niemals als Ganzes durch Deklamation zur Anſchauung gebracht worden iſt, meint Bergk, daß beide Gedichte als Ganzes vorgetragen wurden.

Mit den homeriſchen Gedichten hatte aber die epiſche Poeſie ihr Ende nicht erreicht. Den Mittelpunkt des Intereſſes bildet auch ſpäter die troiſche Sage, doch werden auch Herakles, der thebaniſche Kreis und Götterſagen behandelt. Schließlich kommt man auf genealogiſche Dichtung. In der alexandriniſch-römiſchen Zeit wurden die Reſte dieſer Epen in einem Kyklos (Kreis) geſammelt; ein darin vertretener Dichter hieß nur wegen dieſer Äußerlichkeit, ohne damit ein äſthetiſches Urteil auszuſprechen, ein Kykliker. In der nachhomeriſchen Zeit kommt z. B. in der Äthiopis des Arktinos aus Milet die Amazone Penthesilea den Troern zu Hilfe. Achill liebt ſie. Therſites, der das gemerkt hat, ſchmäht Achill und erhält dafür einen tötlichen Schlag ins Geſicht. Weiterhin kommt Memnon den Troern zu Hilfe. Als er gefallen iſt, raubt ihn ſeine Mutter Eos. Achill fällt durch Paris. Leichenſpiele folgen, wobei Thetis und die Muſen anweſend ſind. Oder die Zerſtörung Ilions wird beſchrieben und die Heimkehr der einzelnen Helden. Lokalepik mit mythologiſcher Färbung enthält Sagen über Städtegründung. Endlich werden auf ganz mechaniſche Art die Kinder von Göttern und Menſchen aufgezählt, oder die Genealogie der Götter bis auf Zeus und die um ihn wird entworfen. Unter der ſatiriſch-parodiſchen Dichtung, welche die Form des alten Epos perſiflirt, ſei Pigres von Halikarnaß genannt. Zuweilen wird die kleine Batrachomyomachia ihm zugeſchrieben.

Analogien genealogiſcher, beſonders aber parodiſtiſcher Epik finden wir auch anderwärts.[1])

In der Nachblüte und Entartung der Epik im 5. Jh. verſuchte man ſich an der Darſtellung der Zeitgeſchichte in der alten epiſchen Form. So ſchrieb Chörilos (etwa bis 400) Perſika, wobei Athen verherrlicht wurde. Als parodiſches Epos wiederum iſt die Gigantomachie des Hegemon von Thaſos zu nennen.

Auch bei den Byzantinern entſtanden während des Mittelalters epiſche Volksdichtungen, in welchen die Thaten berühmter Helden, wichtige Epiſoden der heimatlichen Geſchichte und häufig wiederkehrende, durch die Natur des Landes bedingte, Familien-Schickſale beſungen wurden. Die epiſche Grundform dieſer Werke iſt meiſt mit dramatiſchen Elementen verſetzt. Der Gang der Erzählung wird durch längere Dialoge unterbrochen. Nach alter Weiſe von wandernden Sängern geſungen, werden dieſe Lieder zum Gemeingut der Nation. Nach und nach beginnt man ſie aufzuzeichnen und verſchiedene Einzelſtücke zu einem Ganzen zu verbinden. Ein Cyklus behandelt den Fall von Konſtantinopel; ein anderer die Eroberung von Trapezunt. An der Spitze ſteht der Akriten-Cyklus. Baſileios Digenis Akritas iſt der Held einer nach ihm benannten volksmäßigen Dichtung, welche als das wahre Nationalepos der Byzantiner bezeichnet werden kann. Die Geſchichte ſpielt im 10. Jh. und hat zur allgemeinen Unterlage die Grenzkämpfe der Byzantiner gegen die Heiden (Türken). Höchſtens vier, mindeſtens zwei verſchiedene zuſammenfaſſende Bearbeitungen des Stoffes liegen vor. Digenis-Lieder ſind alſo von verſchiedenen Bearbeitern zu vier oder zwei Ganzen verſchmolzen worden. Es iſt möglich, daß der eine ein Geiſtlicher war.

Das vierte Buch, mit dem die eigentliche Lebensgeſchichte des Helden beginnt, nimmt einen ganz neuen Anlauf, als wären die Angaben der drei erſten Bücher nicht vorhanden. Gelegentlich werden Perſonen eingeführt, welche ohne Einfluß auf die Handlung bleiben und einfach vergeſſen werden. Digenis, in deſſen Adern zweifaches Blut rann, inſofern er von Oſtrömern (Chriſten) und Sarazenen abſtammt, erdrückt, 12 Jahre alt, auf der Jagd einen Bären und erlegt einen andern davonlaufenden. Er ereilt eine Hirſchkuh im

[1]) Paris Lit. fr. p. 48 f. Horn p. 46.

Laufe und spaltet das Haupt eines anspringenden Löwen. Nach der einen Fassung des Epos kommt er auf der Heimkehr von derselben Jagd an einem Palast vorbei, wo ein schönes Mädchen sich am Fenster zeigt, dem D. seine Liebe erklärt. Er entführt sie. Die Kämpfe, welche sich daran anschließen, besteht er siegreich.

Als er einst schläft, geht seine Gattin zu einer nahen Quelle. Sie wird von einem Drachen in Jünglingsgestalt bedrängt. Auf ihr Rufen eilt D. herbei. Der wieder verwandelte Drache streckt ihm drei feuerspeiende Rachen entgegen. D. schlägt ihm die Köpfe ab und tötet gleich darauf einen aus dem Walde hervorbrechenden Löwen. Da drohen Räuber (Apelaten) ihm die Gattin zu rauben. Er besiegt sie. Aber einige sind übrig geblieben und beschließen, die Amazone Maximu mit ihren Mannen zu Hilfe zu rufen. Nachdem diese, auch die Amazone selbst in dem verlangten Einzelkampf besiegt sind, lebt D. mit seiner Gattin in Frieden; seine Thaten haben dem Lande Ruhe gegeben. Wenn am Ende die Rede davon ist, daß er auch Städte erobert hat, so geschieht dies plötzlich, da es vorher nicht erwähnt worden war. Die Versuche, für die Gestalt des Digenis ein historisches Vorbild zu finden, sind freilich bisher erfolglos gewesen. Dennoch brauchen wir nicht zu glauben, daß D. ein bloßes Fabelwesen ist. Die Dichtung ruht im Allgemeinen auf geschichtlichen Vorgängen.

Die Kunst des Schreibens wird im Epos oft vorausgesetzt. So schreibt ein Mann seiner Frau täglich einen Brief aus der Fremde. Digenis selbst ist als Knabe drei Jahre in den Wissenschaften unterrichtet worden. Die Stimmung ist entschieden religiös. Zwar werden kirchliche Ceremonien nicht beschrieben, aber es wird viel gebetet und ein Glaubensbekenntnis von 67 Versen abgelegt, welches sich sehr eng an das Dogma anzuschließen scheint. Der Erfolg wird als Lohn, Unglück als Strafe von Gott betrachtet. Die Liebe, z. T. auch die Natur wird schwungvoll dargestellt. Es fehlt nicht an Typik des Ausdrucks. Im letzten (8) Buch stirbt der Held, 33 Jahre alt, da er nach einem Bade in Krankheit verfallen war. Mit ihm die Gattin, nachdem sie von Gott erbeten hatte, entweder D. gesund werden, oder sie gleichzeitig mit ihm sterben zu lassen.

4. Die Römer. In ihrer Literatur wissen wir nur von Epik bestimmter Verfasser, da die schon genannten carmina antiqua, die bei Tische gesungen wurden, einen zu hypothetischen Charakter haben.

Bis auf Lucrez (99—55) haben wir keinen vollſtändigen Dichter. Andronicus Livius (284—204) kommt als Überſetzer der Odyſſee kaum in Betracht. Nävius dagegen (ca. 264—204) verfaßte ein nationales Gedicht carmen de bello poenico, worin die Götter nach homeriſchem Muſter beteiligt waren. Nach der Tradition führte Ennius (239—169) den Hexameter ein (wie auch das elegiſche Diſtichon). Seine Annales (von etwa 30000 Verſen ſind 600 erhalten) behandelten die römiſche Geſchichte von Aeneas an. Das homeriſche Vorbild wirkt in der Beteiligung der Götter, in Kampfſchilderungen und Gleichniſſen. Außerdem ſchrieb er einen Scipio.

Lange Zeit iſt vom hiſtoriſchen Epos nicht viel zu ſagen. Zu Ciceros Stilübungen gehörte ein Marius und ein Epos über ſein eigenes Konſulat, da er, wie Ribbeck meint, einen andern oder beſſern Homer für ſeine Thaten wohl nicht fand. Dagegen iſt als großes nationales Heldengedicht zu nennen Virgils Aeneis (70—19), aus ſpäterer Zeit Lucans (39—65 n. Chr.) Pharsalia sive de bello civili Caesaris et Pompeii. Wie Virgil bekanntlich im Altertum hochverehrt und nachgeahmt war, ſo im Mittelalter, wie Comparetti gezeigt hat, myſtiſch geſchätzt. Als zur Epik gehörig muß man Ovids (43 vor — 17 n. Chr.) Metamorphoſen anſehen. Sie ſind in noch viel höherem Grade ein buntfarbiger Fabelteppich, als die von Platen ſo bezeichneten homeriſchen Gedichte, nach alexandriniſchem Vorbild, aber kein zuſammenhängendes Epos. Auch Properz und Tibull gehören nicht unter dieſen Begriff. Zur Charakteriſtik der ſpätern Zeit dienen folgende Namen: Silius Italicus (26—101) Punica, Valerius Flaccus († vor 90) Argonautica, Statius (ca. 40—96) Thebais und unvollendet Achilleis, Claudianus (4./5. Jh.) de raptu Proserpinae, Auſonius (ca. 309—392) u. a. Moſella, eine Reiſeſchilderung.

Das berühmte Gedicht des Lucrez (auch Friedrich d. Gr. las es gern) de rerum natura iſt ein Lehrgedicht, mit vielen poetiſchen Schönheiten. Zum Lehrgedicht gehören Virgils Georgica, die vom Leben des Landmanns handeln und von allerlei Betrachtungen über das Leben durchzogen ſind. Die auguſteiſche und ſpätere Zeit war überhaupt nicht arm an didaktiſcher Poeſie (über die Kräuter, die Jagd, Ovids ars amatoria u. A., ein beſchreibendes Gedicht Aetna, Aſtronomiſches, Landbau, Arzeneikunde, Geographie, ſogar ein carmen de ponderibus et mensuris).

5. Die Italiener. Ähnliche Stoffe, wie die zuletzt genannten, zeigen didaktische Gedichte des 16. Jh., über Ackerbau, Bienen- und Seidenzucht; Fracostoro leistete ein medizinisches Gedicht. Als einsamer, erhabener Gipfel ragt zeitlich Dante (1265—1321) hervor. So bekannt sein großes Werk ist, so unmöglich ist die Einreihung unter den gewöhnlichen Begriff der Epik, wogegen auch der Titel Commedia Einspruch zu erheben scheint.[1]) Petrarca ist hier nur wegen seines lateinischen Gedichts Africa, sive de rebus gestis Scipionis Africani zu nennen.

Für die weitere Epik waren von Wichtigkeit die sogen. Reali di Francia aus dem 14. Jh.[2]), welche vielleicht auf eine nordfranzösische Quelle zurückgehen. Die romanhafte Erzählung der Reali ist eine eingebildete, phantastische Geschichte der Ausbreitung des Christentums, genau verknüpft mit dem, was der Titel andeutet, d. h. mit der genealogischen Herrenfabel vom Geschlecht französischer Könige. Eine Fortsetzung der Reali bilden die beiden Stücke Aspramonte und Spagna.

Der Grundgedanke dieser sogen. Geschichte ist: wer das Christentum verwirft, ist selbst der Verwerfung und Vernichtung wert. Der Darstellung fehlt es nicht an Widersprüchen; Zauber und Liebe treten wenig hervor. Die Hauptstärke liegt im Grundgedanken und in Zweikämpfen und Schlachten. Dieser wesentlich importirte Stoff fand keinen Firdusi, sondern wurde zuerst von Marktsängern verarbeitet. Ein eigentliches Nationalepos hätte sich nicht ergeben können, da die Helden zu viel fremdes Blut in den Adern hatten, wie Karl der Große und Roland.

In Italien, sagt Ranke, wo man in den beiden gebildetsten Staaten Kaufleute zu Herren geworden sah, wo man alle Wissenschaften aus den Alten erlernte, wo mitten im Schoß der Kirche eine Sekte weit um sich gegriffen hatte, die sogar die Unsterblichkeit der Seele leugnete, konnten jene Sagen wenigstens von denen, die an Richtung und Bildung ihrer Zeit lebendigen Anteil nahmen, nicht mehr in dem Sinn vorgetragen werden, in welchem sie erfunden waren. Es war unmöglich, daß jenes ritterliche, bewaffnete Christentum ferner in dem idealen Lichte erschien, das ihm die Sagen gaben:

[1]) Creizenach p. 13. Cloetta p. 37, Philippi, Preuß. Jahrb. 1895 p. 337 f.
[2]) Ranke, Werke 51. 52 p. 159 f.

die mit Gewalt eindringenden antiken Autoren mußten einen Einfluß auf die Behandlung ausüben. Genug, man mußte die Sache ſchlechterdings anders angreifen. Die ſchriftlich fixirten Dichtungen ſind ritterlich-phantaſtiſch-grotesk. Dahin gehört Pulci mit ſeinem Morgante, Bojardo mit dem Orlando innamorato, Arioſt † 1533 mit dem Orlando furioso, Taſſo (1544—1594) mit dem Befreiten Jeruſalem. Indem auf Rankes[1]) ausgezeichnete Analyſe verwieſen wird, mag nur erwähnt ſein, daß Pulci nicht eigentlich ſatiriſch iſt, aber doch das Rittertum mit einer gewiſſen Ironie darſtellt. Während bei Bojardo Vorſtellungen und Stoffe des Mittelalters vorherrſchen, iſt der Hintergrund bei Arioſt antik. Aber er führt auch die moderne Welt in ſein Gedicht ein, durch Schilderung des Kriegsweſens, durch Erwähnung eigener Erlebniſſe u. A. m., ſodaß der überlieferte Stoff eine völlige Veränderung erfuhr. Seine erſtaunliche Phantaſie und Darſtellungskunſt befriedigte aber andere Bedürfniſſe, als die, denen ein volkstümliches oder nationales Epos zu entſprechen pflegt. Bei Taſſo dagegen bildet der Gegenſatz von Chriſtentum und Heidentum einen Grundgedanken von nationaler Färbung. Rein national iſt das Thema in Italia liberata dai Goti von Triſſino in der Mitte des 16. Jh. Im 17. Jh. entwickelt ſich ein komiſch-parodiſtiſches Epos, wie La secchia rapita von Taſſoni. Um die Scheide des 18./19. Jh. behandelte Monti in ſeinem epiſch-lyriſchen Gedicht La Bassvilliana die Gegenwart und jüngſte Vergangenheit. Es iſt ein Gedicht auf den Tod des franzöſiſchen Legationsſekretärs de Baſſeville † 1793 und wendet ſich eigentlich gegen Frankreich und die Revolution. Caſti's † 1803 ſatiriſches Epos „Die redenden Tiere" iſt hier als Kritik der öffentlichen Verhältniſſe, an andrer Stelle noch einmal zu erwähnen.[2])

6. In Portugal haben wir vor allem die Luſiaden von Camoens zu nennen (1524—1580). Ihr Inhalt iſt bekanntlich die Umſegelung Afrikas und die Entdeckung des Seeweges nach Oſtindien. Daneben finden wir aber ſo viel portugieſiſche Tradition, daß man in der That ſagen kann, das ganze portugieſiſche Volk ſei der Held des Epos. Gewiß war der unglückliche Camoens ein Dichter voll Phantaſie und Kunſt der Schilderung, beſonders, wo er die Helden auf

[1]) Werke 51. 52 p. 178—204, Gervinus III 227 f. [2]) Näheres bei Sauer u. Klein II 608. IV 33.

einer Zauberinſel einige paradieſiſche Tage genießen läßt. Doch iſt uns jetzt die ſeiner Zeit beliebte Vermiſchung von endloſer heidniſcher Mythologie mit dem Chriſtentum ſchwer genießbar.[1])

7. Als die weſentlich epiſche Zeit in Spanien haben wir das 13. Jh. anzuſehen. Der in der Dichtung ſtark idealiſirte Cid † 1099 wurde in „Romanzen" beſungen. Nach Baret können die Analogien zwiſchen Cid und Rolandslied kein Zufall ſein. Noch im Tode wirkt er Wunder, da er für einen Augenblick lebendig wird, wie Alf Köböl, als man ſein Grab mit einer Peitſche ſchlägt bei Radloff IV 72. Ein erſter Niederſchlag Poema del Cid, nach 1135, umfaßt gegen 4000 Verſe in 2 Teilen. Der Verfaſſer iſt nicht ſowohl Erfinder, als Ordner; er giebt wie ein Echo die Tradition wieder. Körting rechnet das Gedicht zur älteſten „Kunſtpoeſie". Eine zweite Samlung fällt ins 16. Jh. Dieſes, auch ſpäter noch oft behandelte, Thema iſt alſo echt national. Die Romanzen wurden zuerſt mündlich erhalten. Wie viele Leute ſich dichteriſch bei ihrer Entſtehung beteiligt haben, wiſſen wir nicht. Doch waren dieſe Geſänge weit verbreitet und es läßt ſich denken, daß außer den fahrenden Sängern (jongleurs) mancher nicht berufsmäßige Sänger mit einigem Talent ſich und Andere mit einem ſolchen Liede erfreute, mochte es auch in der Form mangelhaft ſein. Die Neigung und Fähigkeit zum Singen und Improviſiren iſt noch heute auf der pyrenäiſchen Halbinſel ſtark vorhanden. Andere Gegenſtände der ritterlichen Romanzen waren z. B. Karl der Große, Bernard del Carpio, Ferdinand Gonzalès. Sonſt iſt zu nennen ein Epos eines Mönchs Juan Alonzo Segura über Alexander den Großen, ohne Kenntnis des Altertums und voll von Unſinn. Unter Dantes Einfluß ſteht Juan de Mena geb. 1411. In ſeinem Laberinto ſchaut der Poet drei Kreiſe, die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft enthalten, alſo einen Inbegriff der Weltgeſchichte, darin auch ein Ereignis jüngſter Vergangenheit, die Belagerung von Gibraltar 1436. Dieſe „Blume des Rittertums und der Wiſſenſchaft" iſt noch phantaſtiſcher als Dante, da er ſich nicht auf viſionäre Darſtellung beſchränkt, ſondern durch das Schickſalsrad außer der Geſchichte auch allerlei Fabeln herausdrehen läßt. Mit

[1]) Anderes in Gröbers Grundr. II. 2, 318 f. 203 f. 331. 348. 360, Schuchardt II 84 f. Hiſtor. Epik bei Loiſeau p. 189 f. 236. 224 vgl. Paris Charlem. p. 203 f. 217.

Dante zuſammen beeinflußte er wieder Juan de Padilla, der im Anfang des 16. Jh. die Triumphe der zwölf Apoſtel beſang. Dagegen beſang Ercilla im Epos Araucana einen Krieg, den er ſelbſt mitgemacht hatte. Die ſpaniſche Epik zeigt alſo z. T. ſtark volkstümliches Gepräge. Außerdem werden religiöſe Stoffe beliebt. Schon im 13. Jh. bearbeitet G. de Berceo Heiligenlegende, Paſſionsgeſchichte, Marienwunder. Didaktiſch ſind die Ratſchläge für einen Regenten vom Rabbi Don Santob de Carrion um 1350. Das Gedicht Danza general de la Muerte, worin der Tod, ein Prediger und Perſonen jedes Alters, Schickſals und Standes auftreten, ſehen die Spanier als genaues Sittenbild des 14. Jh. an.[1]) Wir kommen darauf bei den geiſtlichen Spielen zurück.

8. Bei den Franzoſen finden wir das große volkstümliche Epos ſtark vertreten. L'épopée française, ſagt G. Paris, est le produit de la fusion de l'esprit germanique, dans une forme romane, avec la nouvelle civilisation chrétienne et surtout française. Zunächſt gab es auch hier eine lyriſch-epiſche Vorſtufe, die ſich anſcheinend bis ins 7. Jh. verfolgen läßt. Der epiſche Held ſcheint zuerſt Dagobert geweſen zu ſein. Solches epiſche Lied wird genannt carmen publicum iuxta rusticitatem (in romaniſcher Volksſprache). Es ging von Mund zu Mund (per omnium volitabat ora). Der epiſche Geſang wurde von einem Stande gepflegt, innerhalb deſſen die dichtende Perſönlichkeit nur ausnahmsweiſe ſich zu erkennen giebt, wenn der Sänger auch nicht ſelten ſeine Hörer anredet. Die Thaten der Fürſten (und Lebensläufe der Heiligen) wurden zuerſt anſcheinend von ſo manchem Krieger ſelbſt dargeſtellt d. h. geſungen und wiederholt. Sie ſcheinen allerdings hauptſächlich Eigentum der Krieger geweſen zu ſein. Dann taucht, etwa ſeit dem 9. Jh., jener Stand auf, deſſen Beruf das Singen iſt. Das ſind die joglers, jogledors, jougleors, jongleurs. Chanson de geste bedeutet etwa Stammgeſang. Sie entſtanden aus Volksliedern und Sagen, nicht aus lateiniſchen Legenden. Solches Lied hat geſchichtliche Thatſachen, gesta, zum Gegenſtand. Außer Heldenthaten bedeutet geste auch Buch, Dichtung, Bericht, endlich das Haus oder die Familie, den Stamm ſelbſt, woher der behandelte Held entſprang. Die älteſten chansons de geste ſind keine Annalen oder Chroniken, ſondern er-

[1]) ſ. Gröbers Gr. II, 2, 282 A barca do inferno.

zählen von einem Helden. Auch diese Gedichte waren für den Gesang bestimmt. Das begleitende Instrument hieß la vielle. Die meist zehnsilbigen Verse haben Cäsur, zunächst Assonanz, später Reim. Die Lieder wurden mündlich verbreitet. Wer sie öfter angehört hatte, konnte sich, wie Tobler meint, leicht die Technik so aneignen, daß er unvorbereitet singen konnte. Der Vortrag ist breit und bilderarm. Das berühmteste und relativ älteste Epos ist das von Roland. Auch dieses Lied ist eine poetische Geschichte, gegründet auf eine vorangehende nationale Poesie, welche Zeitereignisse besungen hatte. Die Idee des Ganzen ist der Kampf des christlichen Europa gegen die Sarazenen, unter französischer Hegemonie. Auch die andern zahlreichen Epen handeln vom Krieg, wenn schon von dem mächtiger Vasallen gegen den König. Im Rolandslied hielt man die Erinnerung an eine angeblich durch Verrat erfolgte Katastrophe fest.

Das Eindringen der Franken und ihre innige Verbindung mit dem romanischen Geiste hatte unmittelbar das Aufblühen der Epik zur Folge. Den Brennpunkt, von welchem die Strahlen ausgehen, bildet Karl der Große. Zu den auch sonst in der Epik beobachteten Zügen gehört hier, daß mehrere Personen insofern in eine verschmolzen sind, als man sämtliche Thaten jener von dieser einen gethan werden läßt.[1]) Das Gepräge der Erzählung ist wesentlich ein geschichtliches. Das Mirakel ist freilich nicht ohne Wirksamkeit, aber dies ist dem Epos mit der Historie jener Zeit gemeinsam. So hat Karl Beziehungen zum Engel Gabriel, der ihn u. A. in der Schlacht stärkt. Die Nacht zögert in ihrem natürlichen Verlauf, wie der Tag bei Josua. Ein Hirsch zeigt einen Weg durchs Wasser. Quellen werden lebendig, um das Heer nicht verdursten zu lassen. Vergiftete Quellen macht Karl durch sein Gebet und dadurch, daß er seine Lanze hinein hält, wieder gesund. Er hat prophetische Träume u. dgl. m. Andere epische Züge sollen später erwähnt werden. Selten ist Komik; zweifelhaft der Einfluß der Mythologie. Trotz des wesentlich geschichtlichen Charakters dieser Epik darf man sie natürlich nicht für einen wahrheitsgemäßen Bericht ansehen. Die berühmten Widersprüche und Varianten fehlen nicht. Über die provenzalische Epik s. Stimming bei Gröber II, 2, 1 f.

---

[1]) Über das Lied auf den Sieg Clothars II (622), das zum Tanze gesungen sein soll s. Wattenbach, Deutschl. Gesch. Quellen im M. A. I 94 f. 1877.

Werfen wir einen Blick auf die sonstige Epik. Geistliche und Laien waren zuerst auch in Frankreich scharf geschieden. Die Volkssprache hieß lingua laica, die der Geistlichen clerquois. Ausländische, namentlich antike Stoffe, fast nur dem Klerus bekannt, wurden von ihm in der Volkssprache bearbeitet. So zuerst Alexander. Gegen Ende des 11. Jh. wurde im Norden aus allerlei Tierfabeln ein Tierepos, der sogen. Roman de Renard. Im 13. Jh. bildete sich die christliche Epopöe aus. Nach der Berührung mit der klassischen Literatur nimmt das Epos entweder geschichtliche, auch nationale Stoffe auf, oder es ist komisch und satirisch, oder didaktisch, selten religiös und phantastisch. Der berühmte Ronsard geb. 1525 lieferte eine Franciade, deren Held der Prinz Francus (ein Sohn Hektors) ist. Boileau glänzte in dem komischen Heldengedicht Le lutrin, das Chorpult, das u. A. Vorbild für Diniz da Cruz e Silva's „O hyssope" der Weihwedel wurde. Scarron in der Mitte des 17. Jh. vertritt die Burleske durch den Typhon ou la Gigantomachie und den Virgile travesti; Chapelain „dont le nom n'a survécu qu'entouré d'une auréole de ridicule" schrieb eine Pucelle, die von Boileau ebenso verspottet wurde, wie der Alaric ou Rome vaincue von G. de Scudéry.

Schweigen wir von historischen Romanen in Alexandrinern, sowie von einem Clovis und St. Louis, so ist als bekanntestes Epos Voltaires Henriade 1728 zu nennen, die den Kampf Heinrichs IV gegen die Ligue schildert. Der epische Ton historischer Zeiten ist um so weniger festgehalten, als, anscheinend nach Virgils Vorbild, traditionelle Phantastik benutzt wird (chant VII) und wir Personifikationen begegnen wie der unermüdlichen Discorde und Amour. Aus der didaktischen Epik von der Mitte des 18. bis etwa zur Mitte des 19. Jh. sei genannt von Louis Racine: Réligion, von Watelet: L'art de peindre; Delille: L'art d'embellir les paysages; Esménard: La navigation; Pougens: Les quatre âges. Auf dem geschichtlichen Gebiet figurirt ein Philippe Auguste von Grandmaison, eine Orléanide von Charmettes. Auf Chateaubriands † 1848 Martyrs, in denen er das aufstrebende Christentum dem absterbenden Heidentum gegenüberstellt, kommen wir noch zurück. Napoléon I wird gefeiert von Barthélemy und Méry. Das Gedicht in 8 Gesängen zeigt kaum Spuren von Phantastik (chant VII), die übrigens von den Verfassern besonders gerechtfertigt wird.

Besondere Erwähnung scheinen zwei etwas transcendente Gedichte zu verdienen: das kleine, Eloa ou la soeur des anges, von A. de Vigny 1823 und das große, La chute d'un ange, von Lamartine 1838. Das erste, mystère genannt, beginnt

Il naquit sur la terre un Ange, dans le temps
où le Médiateur sauvait ses habitants.

Diese Eloa entsteht aus den von Jesus über Lazarus geweinten und von Engeln unsichtbar in einer Diamantschale aufgefangenen Thränen. Eines Tages sagen die Engel im Himmel zu Eloa, sie solle wachsam sein, denn — un ange peut tomber. Sie erzählen von Lucifer. Eloa, statt sich zu entsetzen, denkt mitleidig an den Gefallenen und fliegt schließlich aus langer Weile auf die Erde. Der Flug geht nicht ohne Wunder vor sich. Da sitzt denn ein andres Flügelwesen. Er sagt ihr, er habe sie längst gesehen und nie vergessen können. Er bedauert seinen Abfall. Als sie weg will, weint er heuchlerische Thränen, bis sie sagt je descends: mais que diront les Cieux? Aber sie bleibt. „Seras-tu plus heureux? du moins, es-tu content?" Antwort des Satans: plus triste que jamais! Hier kann man vielleicht aus der Symbolik herauslesen, daß Liebe aus Mitleid falsch ist und daß die Verbindung mit dem Bösen ewig unselig bleibt.

Nicht so leicht ist es, durch die „gemalten Fensterscheiben" von Lamartine auf den Grund seiner Seele zu blicken. Er selbst nennt das Gedicht épopée métaphysique. Es soll ein Teil eines Ganzen sein, welches die menschliche Seele schildert. Seine Aufgabe sind die Bedrängnisse eines himmlischen Geistes, der durch seine Verfehlung in diese brutale und verkehrte Gesellschaft hinein inkarnirt ist, wo an die Stelle der Geistigkeit und Anbetung die verwerflichste Sinnlichkeit getreten ist. Denn nach dem Urzustande (presque parfait) folgte ein Herabsinken (dégradation). Der Inhalt ist ungefähr dieser. Während die andern Engel das melodiöse Echo einer von den Cedern des Libanon gesungenen Hymne von 147 Zeilen im Weltraum verbreiten, ist einer zurückgeblieben, weil er unter einem Baume ein schlafendes Mädchen hat liegen sehn. Indem sie weiter schläft, bedauert er in langer Rede, ein Engel zu sein. Da kommt eine Art Caliban auf der Menschenjagd an, der zu dem Mädchen Daïdha über ihre Schönheit spricht. Sechs Andere erscheinen, um ihm die Beute streitig zu machen. Der Engel, Cédar, wandelt sich in einen Menschen

um und erschlägt die Sechs, welche den ersten Räuber getötet hatten. Die Angehörigen Daïdhas kommen an; da der Engel auf ihre Frage, wer und woher der Männer, nur stammelt, will man ihn zuerst töten, dann als Sklaven leben lassen, worin er sich schweigend ergiebt. Daïdha merkt, daß er sie liebt; sie vermenschlicht ihn dadurch, daß sie ihn sprechen lehrt.

Sie schlägt verschiedene Bewerber ihres Hirtenstammes aus und verrät, als man fingirte Unglücksfälle von Cédar erzählt, ihre Liebe zu C. Dieser wird deswegen durch die Wut des Pöbels halbtot geschlagen. D. sucht ihn auf; sie fliehen für kurze Zeit an eine verborgene Stelle. Dann wird C. stärker gefesselt als bisher. Die heimlich entsproßten und bewahrten zwei Kinder, ein Knabe und ein Mädchen, werden von einer Gazelle getränkt. Man findet sie, wirft sie ins Wasser. D. erscheint und bekennt sich zu ihnen. Sie soll Hungers sterben, C. ertränkt, die Kinder den wilden Tieren preisgegeben werden. C., wunderbar gerettet, kehrt zurück, rettet die Seinigen und flieht. In der Nacht wird er von einem Löwen angefallen, den er tötet. Leider! Denn

le lion dont la langue avait soif de leur sang
des troupeaux de Cédar c'était le chien gisant.

Dieser treue Löwe war ihm aus Sehnsucht nachgekommen. Als sie weiter wandern, werden die Kinder von einem Adler geraubt. Die Eltern eilen nach in die Berge und finden in einer Höhle einen freundlichen Greis mit den Kindern in den Armen. Er führt sie in einen Wundergarten. Aber dort ist nicht ihres Bleibens. Sie werden gegen ihren Willen durch die Luft geführt. Als sie herunterkommen, soll D. in den Harem eines Herrschers Nemphed, C. und die Kinder sind zum Tode bestimmt. Nemphed wird von Lakmi, einem Mädchen, eines Ringes beraubt, der ihr den Weg in Cédars Gefängnis bahnt. Denn sie liebt C. und möchte mit ihm fliehen. C. ahnt nicht, daß er geliebt wird. Als er es erfährt, lehnt er ab. Nemphed wird von seiner Umgebung getötet; C. zur Flucht getäuscht: er glaubt, er trägt Daïdha mit sich. Als sich Lakmi entpuppt, verschmäht er sie. Sie stürzt sich in den Abgrund. C. kehrt zurück, befreit die Seinigen und wird von verräterischen Führern in der Wüste allein gelassen. Vor Entbehrung stirbt Daïdha und die Kinder. Als er, dicht am Rande der Wüste zu ihnen zurück kehrt, beschließt er, sie und sich zu

verbrennen. Eine Stimme vom Himmel sagt ihm, daß er keine Verzeihung zu erwarten hat.[1])

9. Sind wir bis jetzt alter Epik eigentlich nur in poetischer Form begegnet, so müssen wir an den Kelten lernen, daß epische Stoffe zunächst auch in Prosa behandelt werden können. Aus sich selbst heraus haben es also die Kelten eigentlich nicht zum Epos oder zum Heldenlied gebracht. Während sonst so oft die nationale Sage vom Sänger bearbeitet und getragen wird, ist die gemeinkeltische Form der epischen Erzählung die Prosa. Daher entspricht dem epischen Sänger der Germanen der Sagenerzähler der Kelten. Es heißt in Irland scelid. Am Ende des 10. Jh. ist in Irland noch die Prosaerzählung die epische Form. Gebundene Rede wird nur für lyrische und dramatische Elemente (Monolog, Dialog) der Erzählung verwendet. Wenn auch von der ersten Hälfte des 11. Jh. an alte Prosaerzählungen poetisch bearbeitet werden unter Einfluß der epischen Form der Germanen, so bricht doch die alte keltische Form immer wieder durch.

Die irische Heldensage kennt zwei ursprünglich scharf geschiedene Sagenkreise: 1) die Cuchulinn- 2) die Ossian- oder Finn-Sage. Sagen des ersten Kreises wurden schon im 7. Jh. zusammengefaßt und fixirt. Ihre Personen lebten nach der mittelalterlichen irischen chronologischen Vorstellung einige Jahrzehnte vor und nach Christi Geburt. Die Personen des zweiten Kreises, dessen Haupthelden 273 gefallen sein soll, sind später. Erst im 12.—14. Jh. bilden sich um die Haupthelden größere Erzählungen. Von einer Finnsage vor der Wikingerzeit kann in dem Sinne, wie eine Cuchulinnsage vorhanden war, nicht die Rede sein. Die Cuchulinnsage und die Stoffe des sogen. mythologischen Cyklus sind im wesentlichen älter als das 8. Jh. Die großen Erzählungen des Ossiankreises, wie sie uns im 15. Jh. entgegentreten, sind sogar Nachahmungen der Hauptkompositionen des älteren Kreises. Um 1100 und im 12. Jh. bildeten in den litterarischen Kreisen Irlands noch die älteren Sagen den Mittelpunkt des Interesses. Die Berührung mit den Nordgermanen im 10.—14. Jh. hatte dann Einfluß auf die ältere und jüngere Finnsage. Eine dritte Stufe entsteht durch Wandern mittelalterlicher Sagenstoffe im 12.—15. Jh. Aber schon vorher, seit dem

[1]) Eine Kritik des Gedichts bei Lemaitre Les Contemporains VI 180 f.

6. Jh., drangen antike Sagenstoffe ein. Irische Bearbeitungen der Alexander- und Trojaner-Sagen gehörten Ende des 10. Jh. zum Repertoire des irischen scelid. Hauptgegenstand der alten irischen Heldensage sind nicht sowohl politische Ereignisse, als wunderbare Abenteuer der Helden.

Man kann danach die bisher genannten Stoffe in 4 Teile teilen: A. mythologischer Cyklus; er behandelt Dinge, die nach Anschauung der Erzähler dem 1. Jh. vor Christus weit voraus liegen und vielfach offenbar Niederschlag mythologischer Vorstellungen sind. B. Der Conchobar- und Cuchulinn-Cyklus. C. Epische Erzählungen, die nicht unter A und B fallen und deren Stoffe dem Wikingerzeitalter vorausliegen. D. Ossiansagenkreis, der angeblich vom 3. Jh. handelt, aber ein Erzeugnis der Wikingerzeit ist, nur daß man die Hauptfiguren an Gestalten des 3. Jh. anknüpfte. Dazu kommen die fremden Stoffe aus der Antike und der allgemeinen mittelalterlichen Literatur. Eine speziellere Andeutung über die Stoffe kann man bei d'Arbois finden: prises et destructions de maisons et places fortes, enlèvement de bêtes à cornes, demandes au mariage, batailles, cavernes, voyage sur mer, morts violentes, fêtes, sièges de forteresses, expéditions lointaines ou aventures, enlèvement de femmes, massacres, irruptions d'eau, visions, amours, expéditions guerrières, émigration.

Und wo bleibt, wird man fragen, der berühmte, ehrwürdige Barde? Der Barde ist bei den Kelten nirgends der Träger der nationalen Heldensage, nirgends epischer Sänger. Sondern er verfertigt Preislieder auf Personen, Ereignisse und Örtlichkeiten, Spottlieder (die besonders gefürchtet waren, bis zum Aberglauben). Außer den Barden, die an Fürstenhöfen in Amt und Würden waren, gab es auch vagabond bards, die wenig geachtet waren. Bei den Galliern finden wir die Barden in ähnlicher Stellung wie in Irland am Hofe kleiner Fürsten. Sie waren lyrische Dichter, ihr Instrument die crotta, sie sangen „das Lob der einen, den Spott der andern." In der Bardendichtung des 11./12. Jh. treffen wir Oden und Elegien auf Fürsten und Helden, Schlachtgesänge, Lieder auf besondere Vorfälle, religiöse Hymnen, Preis der Naturschönheit, Trinklieder, kurze Gedichte epigrammatischer Art. Aber die Erzählung von Einzelheiten in abgeschlossener poetischer Form ist in Irland vor der Wikingerzeit absolut unbekannt; sie taucht mit der in jener Zeit ent-

standenen Finnsage auf und ist abgesehen von einzelnen Nachahmungen der Form der alten Heldensage im 14. und 15. Jh. die charakteristische Form der Finn-(Ossian-)sage bis auf den heutigen Tag.

Wenn auch die Epik, wie wir noch genauer sehen werden, das Wunderbare liebt, so sind doch die Kelten besondere Vertreter der Phantastik. Dies zeigt sich an dem Haupthelden Cuchulinn (der zuerst Setanta hieß), Conchobars Schwestersohn. Seine Mutter erlebte wunderbare Vorgänge an sich.[1]) Der Sohn ist schon mit 5 Jahren sehr stark. In ein Faß mit kaltem Wasser gesteckt, bewirkt er durch innere Heldenglut, daß die Reifen platzen; in einem zweiten Faß wallt das Wasser noch faustdoch auf; in einem dritten wird es fast lau. Ein Mädchen verwandelt sich in einen Aal, eine Hündin, eine Kuh — ohne Hörner. Man kann sich unsichtbar machen z. B. durch einen Mantel. Ein Held hat eine Hornhaut, die für gewöhnliche Waffen undurchdringlich ist. Ein von einer Fee stammendes Schwert wächst, geschwungen, größer als der Regenbogen. Ein Auge ist breiter als eine Ochsenhaut, sieben Pupillen sind darin u. s. w. Cuchulinn kämpft die wunderbarsten Kämpfe; aber auch die Frauen sind z. T. höchst streitbar wie Medb. All dies nach Zimmer.

10. Aus der englischen Epik ist zunächst der Beowulf in angelsächsischer Sprache zu nennen. Aber die Angelsachsen haben keinen Anteil an der Handlung, daher ist der Stoff kein nationaler. Eine historische Erinnerung ist vielleicht nur dies, daß die Gothen den Dänen einmal Hilfe leisteten. Beowulf der Gothe leistet Hrothgar dem Dänenkönig Hilfe gegen den bösen Grendel, der in den Mooren haust, vom Geschlechte Kains. Grendel nämlich raubt in der Nacht aus der Königshalle, wo es sonst so schön ist, Mannen weg, um sie zu fressen. Beowulf, der schon vorher Heldenthaten gegen Meerungeheuer vollbracht hat, kommt also an und erwartet Grendels Nachtbesuch. Grendel entflieht, nachdem ihm ein Arm ausgerissen ist, um zu sterben. Seine Mutter will ihn rächen. Beowulf folgt ihr in den schrecklichen Sumpf, in dem sich Nixen und Seedrachen tummeln. Nach mancherlei Wechselfällen wird unten in der Wasserhalle die Alte getötet. Bei einem spätern Kampf mit einem feuerspeienden Drachen wird B. am Halse verwundet, was ihm den Tod

[1]) Zimmer, Kuhns Ztschr. 28, 421 ff.

bringt. Wir haben hier also eine Variante des Siegfriedmythus, kein nationales Kriegsgedicht, wenn auch der ethische Kern der Dichtung die Mannestugend, der unerschrockene Mut, die Hilfsbereitschaft, die Treue ist. In der alten Zeit, um 600, heißt der Sänger, der zum „Lustholz", der Harfe, gleóbeám, singt, gleóman. Scop ist der Dichtersänger am Hofe des Königs, im Rang etwa den Helden gleich. Ein idealer Repräsentant des fahrenden Sängertums ist Widsith = Weitwandrer. Aber außer solchem Sänger von Beruf bildete die Gabe des Gesanges und der Dichtung nicht das Monopol einer Zunft. Vielmehr wurde Gesang und Spiel auch von Königen und Helden, Bauern, Freigelassenen und Hörigen geübt. Beim Biergelage ging die Harfe von einer Hand in die andere.

Das Christentum brachte geistliche Dichtung etwa bis 800 wie z. B. die Bearbeitung der Genesis durch Kädmon, eine Judith, Kynewulfs Christ. Gegen das Jahr 1000 dagegen nimmt die Epik den Stoff aus der Geschichte, so den Sieg des Königs Aethelstan und seines Bruders über die Schotten 937, den Tod von Byrhtnoth. Mit den Normannen erhielt in der Mitte des 11. Jh. England eine fremde Aristokratie, Richter und Beamte, Bischöfe und Äbte, z. T. auch Mönche. Mit ihnen drang der Geist des romantischen Feudalstaates ein; am Hofe, auf den Burgen, allmählich in den Gerichtshöfen die fremde Sprache. Die Normannen brachten französische Stoffe mit, zunächst das Rolandslied. Doch verdanken die epischen Stoffe vielmehr der neu eindringenden Wissenschaft ihren Ursprung, so Alexander, Troia, spätgriechische Elemente, gemischt mit orientalischen (Flos und Blancflos). Außerdem aber wurde die keltische Sage (Tristan) bearbeitet und Artus. Layamon war der Verfasser des Brut von Artus um 1200. Brut bedeutet kymrisch „Geschichte" oder „Chronik". Vielleicht dachte man auch bei diesen alten Erzählungen an jenen Brutus, von dem die Briten abstammen sollen. L. fußte auf Wace's Brut d'Engleterre um 1150. Volkstümliche Sagen und Lieder vom König Horn und dem Dänen Havelok schlossen sich zu größeren Ganzen zusammen. Es ist Ritterpoesie, die an der Nordsee spielt; im Übrigen ist Ethnologie und Geographie im König Horn unentwirrbares Rätsel.

Als nationaler Alexander etwa wurde Richard Löwenherz behandelt. Der englische Dichter, der um 1300 das französische Gedicht von R. übertrug, sah den Helden nicht für einen Fremden an.

Neben der weltlichen Dichtung giebt es auch hier Heiligen-Legenden und Didaktik, die später in der „Perle" eines unbekannten Dichters (er schrieb auch ein weltliches Epos Herr Gawein und der grüne Ritter) zum Ausdruck kam und ihre Spuren auch in Lydgates, ca. 1420, epischen Gedichten hinterließ. Zu erwähnen ist als eine Art von Analogie zu Dante die Visio de Petro Plowman von Will. Langland oder Langley, der um 1332 geboren wurde. Als ernster Prediger, Kenner der Bibel und der Kirchenväter, römischer Satiriker läßt er die verschiedensten Stände und Berufsklassen an sich vorüberziehen, die die ganze Welt repräsentiren. Doch sei auf ten Brink I 445 f. verwiesen.

Seit der Mitte des 14. Jh. ist England in eigentlichem Sinne kein zweisprachiges Land mehr. Die englische Nationalität und Sprache hatte begonnen sich zu festigen. Aber die Importirung fremder Muster und Stoffe war durchaus nicht zu Ende. Denn grade Chaucer † 1400 war als Dichter der erste Zögling der italienischen Renaissance. Außer Boccaccio's Vorbild diente ihm die Bekanntschaft mit antiken lateinischen Schriftstellern. Er lebte in einer Zeit der Nachblüte des Rittertums und seine Gedichte sind in vieler Beziehung Renaissance-Poesie. Seine Muse zeigt sich den großen, die Zeit bewegenden Fragen durchaus abgewandt. Trotzdem brachten es seine mannichfaltigen Schicksale mit sich, daß er z. B. in der Klage des Mars in allegorischer Verhüllung eine Skandalepisode des Hofes behandelte. Im Haus der Fama (Ruhm und Gerücht) mustert er den Markt des Lebens; wie in der Komödie entwickelt sich hier aus schlimmem Anfang Gutes. In den Canterbury-Geschichten repräsentiren wenigstens die Wallfahrer, die zum Grabe des heil. Thomas Beket in Canterbuy pilgern und sich den Weg mit Geschichten verkürzen, in ihrer Gesamtheit die ganze Stufenleiter der englischen Gesellschaft mit Ausnahme der alleroberſten und unterſten Sprossen.

Echt volkstümlich dagegen waren die Lieder von Robin Hood (ten Brink II 192 f.), von deren Existenz erst nach 1350 ein direktes Zeugnis vorliegt. Sie wurden von wandernden Spielleuten gepflegt. Die im 15. Jh. eindringenden humanistischen Studien brachten auch hier eine Spaltung in die Literatur. Vielleicht ist zu erwähnen, daß Barclay † 1552 Sebast. Brandts Narrenschiff für England bearbeitete. Während von Spensers Feenkönigin an andrer Stelle die Rede ist, haben wir hier Miltons (1608—74) zu gedenken.

Paradise lost, zuerſt in 10, dann in 12 Büchern, verleugnet nicht den Zuſammenhang mit klaſſiſcher Tradition, hatte doch Milton Italien ſelbſt aufgeſucht. So liegt der Satan neun Tage und Nächte im Feuerpfuhl, der Sohn Gottes ſchleudert 10000 Blitze, Ambroſiaduft erfüllt den Himmel u. ſ. w. An Wunderbarem iſt natürlich kein Mangel. Der Satan kann ſich in allerlei verwandeln und erfindet ein Analogon der Kanone! Die Dinge, heißt es in den Worten Satans, entſtehen aus Stoffen der Tiefe, ſchwarz und roh; ein flüchtiger feuriger Schaum, bis Himmelslicht ſie trifft und bildet. Die Stoffe, hölliſches Feuer bergend, ſoll die Tiefe ſpenden uns aus ihrer Nacht. In hohle Rohre, lang und rund, geſtampft, von einem Funken dann am End' berührt, entfeſſelt, wütend, ſenden ſie alsbald mit Donnerſchall weithin in Feindesreihn ſolch Werkzeug der Zerſtörung, daß, was auch es trifft, in Stücke geht und ſtürzen muß. Sie ſollen wähnen, daß entwunden wir dem Donnrer allgefürchtet ſeinen Keil . . . . Vielleicht in ſpätrer Zeit, wenn Bosheit überall herrſcht, mag einer wohl, der Unheil ſinnt und dem der Satan hilft mit teufliſchen Gedanken, ähnlich Ding den Menſchen ſchaffen, ihrer Sündenmeng' zur Strafe, da ſie Krieg und Todſchlag woll'n.

Von den Höhen dieſer grandioſen Poeſie führt uns Butlers „Hudibras" in eine Zeitſatire gegen die Puritaner. Auch Drydens † 1700 epiſche Satire z. B. Absalom and Achitophel bezog ſich auf die Gegenwart. Popes Lockenraub, 1712 nach fremden Vorbildern entſtanden, ſoll durch den Kontraſt des Stils und des kleinen Gegenſtandes wirken. Ein 20-jähriger Lord hatte einer Schönheit des Tages eine Locke abgeſchnitten. Seinen literariſchen Gegnern trat P. entgegen in The Dunciad 1728, wobei er die Namen der bekämpften Schriftſteller durch Anfangsbuchſtaben andeutete. Das Gedicht iſt etwa ein Lied von den Dummköpfen. Mehr eine lange Schmähſchrift (lampoon) nennt es Craik, als eine Satire. Thomſon geb. 1700, der Verfaſſer von Rule Britannia, iſt durch ſeine „Jahreszeiten", ein Lehrgedicht mit guten Schilderungen berühmt. Von Erasmus Darwin geb. 1721 bewegt ſich The Loves of the Plants in ähnlicher Sphäre. Endlich könnte von Cowper geb. 1731 die luſtige Geſchichte von John Gilpin zu nennen ſein. In summa: was wir Epos zu nennen pflegen, iſt nicht beſonders vertreten. Von

der ältern Zeit abgeſehen ſcheinen nur Spenſer und Milton von erheblicher Bedeutung. Über Byron braucht nichts geſagt zu werden.

11. In Amerika läßt ſich als Epik alter Zeit nur das Lob der Vorfahren u. dgl. nennen. Bei den Hidatſa wurden wunderbare Abenteuer geſchiedener Helden vorgetragen, bei den Nutka und Koralit die Vorfahren gefeiert; ähnlich bei den Maya, Azteken, Alaya, Tupi u. A. m. Aus neuerer Zeit nennt Knortz von J. R. Drake † 1820 The Culprit Fay, eine Art Sommernachtstraum, von Maria Brooks „Zophiel" auf der Geſchichte von Tobias beruhend, von Hayne phantaſtiſche Stoffe. Edm. Stedman bearbeitete teils griechiſche Stoffe, wie Penelope, Hylas, Alectryon, teils moderne, wie Alice of Monmouth und The blameless Prince. Th. Clarkes „The Two Angels" ſpielt im Himmel. Von Longfellow haben wir das liebenswürdige Gedicht Evangeline mit manchem feinen Zug eines edlen Realismus. Dieſes edle Mädchen wandert, nachdem die heimatliche Niederlaſſung grauſam verbrannt iſt, vergeblich dem Jugendgeliebten nach, um ihn als ſterbenden Greis wiederzufinden. Hiawatha, angeblich ſo erzählt, wie L. es hörte, iſt eine Indianergeſchichte, deren Fabeln die Perſonen idealiſirt wiedergeben.

12. Die Skandinavier begegnen uns zuerſt mit den Götter- und Heldengedichten der ſogen. älteren Edda, deren Urſprünge über die hiſtoriſche Zeit hinausgehen. In der hiſtoriſchen Zeit ſind die Sänger die Skalden, die gebildetſten Männer des Volkes. Drapa (plur. drapur) nannte man gewiſſe lobpreiſende Geſänge; Rima (rimur) iſt Umdichtung der Skaldenpoeſie vom 15.—18. Jh. in beſtimmter poetiſcher Form, z. T. aus der Proſa, die ſich nach und neben der Skaldendichtung entwickelte. Die Blüte der Skaldendichtung war etwa 1066. Nachdem ſich die nordiſchen Reiche getrennt hatten, verfolgten ſie eigene Wege in der Literatur. Die epiſche Poeſie zeigt ungefähr dieſelben Züge, wie anderwärts, nur gab es kein ſogen. großes Volksepos.

Aus Schweden ſei erwähnt der epiſch-didaktiſche Herkules am Scheidewege von Sternhjelm † 1672, das Heldenlied von Karl XII und dem Czaren Peter von Dahlſtjerna † 1709, das allegoriſche Epos Svenska Friheten von Dalin † 1763, Karls X Zug über das Eis von Jütland nach Seeland (mit epiſcher Maſchinerie und Nachahmung der Henriade) von Gyllenborg † 1808. Den größten

Triumph feierte die ſchwediſche Epik mit Eſ. Tegnérs um 1825 entſtandener Frithjofs Saga, die auch bei uns ſo bekannt iſt. Von dem Norweger Wergeland haben wir um dieſe Zeit ein Gedicht, das ſich inhaltlich als Epos bezeichnen läßt und die Schöpfung, den Menſchen und den Meſſias behandelt. Der Finne Runeberg † 1877 ſchilderte das einheimiſche Land- und Volksleben z. B. in Hanna. In Dänemark lieferte Arrebo † 1637 in Nachahmung eines franzöſiſchen Gedichts das Hexaëmeron, die Schöpfung der Welt in ſechs Tagen, nachdem um 1200 Sunesön unter gleichem Titel ſich in lateiniſchen Hexametern ergangen hatte.[1]) Der ſogenannte däniſche Virgil, Kingo † 1703, hat nur Bedeutung als geiſtlicher Lyriker. Wir kommen zu dem geborenen Norweger Holberg.

Seine Epik iſt ſatiriſch. Peder Paars 1720, der auf der Reiſe nach Aarhuus, wo er ſeine Braut beſuchen will, bei der Inſel Anholt im Kattegat ſtrandet, erlebt dabei allerlei Abenteuer. Während das Gedicht zuerſt eine Parodie auf alte und moderne Epik ſein ſollte, wurde es zur Zeitſatire, die noch ausgiebiger von Holberg in Niels Klim's unterirdiſcher Reiſe geübt wurde.

National-romantiſch iſt der berühmte Oehlenſchläger (1779—1848) auch in ſeinen epiſchen Dichtungen, wie die Götter des Nordens, Rolf Krage, Regnar Lodbrog. Paludan Müller endlich † 1877 benutzte in der „Tänzerin" einen aus dem Leben gegriffenen Stoff zu religiös-ethiſchen und ſatiriſchen Betrachtungen. Ähnlich in dem großen Gedicht Adam Homo. Näheres bei Schweitzer und Horn. Parodiſtiſch teils gegen den Stil des ältern Epos, teils gegen Mitlebende war im 15. Jh. eine isländiſche Dichtung, Schweitzer I 161, im Anfang des 19. Jh. des Schweden Atterbom „Markalls ſchlafloſe Nächte" — gegen den Akademiker Wallmark gerichtet — und Noaks ark von Fahlcrantz † 1866. Didaktiſche Gedichte fehlten nicht.

13. Bei den Deutſchen ſetzten ſich die lyriſch-epiſchen Anfänge fort im sageliet. Den Stoff bildet, etwa ſeit dem 10. Jh., weltliche und kirchliche Sage, Heldenſage, Zeitgeſchichte. Dieſe Dichtung gedeiht ohne Anſprüche beſtimmter Verfaſſer auf ihr literariſches Eigentum und ohne Schrift. Einem beſtimmten Stande, dem der Geiſtlichen, gehört faſt ganz die Kunſtepik der erſten drei Viertel des 12. Jh.

---

[1]) Über Ambroſius' Hexaëmeron ſ. Ebert I 152, vgl. ten Brink I 47.

Sie behandelten biblische und weltliche Geschichte mit Einschluß des griechisch-römischen Altertums. Daneben lebte die Epik der fahrenden Sänger z. T. von denselben Stoffen. Durch die Kreuzzüge und Pilgerfahrten erhielt die sogen. byzantinisch-palästinensische Dichtung besondere Antriebe.

Die Sagenkreise des sogen. Volksepos sind der niederrheinisch-fränkische, burgundische, ostgothische, Attila, der dänisch-friesisch-normannische, lombardische; die des Kunstepos die französischen Sagen von Karl dem Großen, Gral, Artus und Tristan, Antikes, Legenden und Chroniken. In späterer Zeit versuchten Dichter wie Flemming und Hoffmannswaldau erzählende Gedichte vom großen deutschen Krieg, erlahmten aber an ihrer Aufgabe. Zu den epischen Stoffen gehören ferner die geistlichen, romantischen und idyllischen Dichtungen, Hermann und Dorothea, patriotische (wie die von Scherenberg) und die Bearbeitungen des Tierepos.

Wenn auch, wie Kögel sagt, der Sieg des Arminius für die Germanen den Eintritt in die Weltgeschichte bedeutet, so folgt doch daraus nicht, daß ihre Heldendichtung nicht älter sein kann, als dieses Ereignis.[1]) Die alte epische Dichtung sei so gut wie die der Griechen eine Hofpoesie gewesen, die Sänger hätten an Fürstenhöfen gelebt. Wie frühe epische Heldendichtung auch in die Kreise des Volkes drang, lasse sich nicht bestimmen (Symons). Aber weder ist die Vorstellung von der Hofpoesie der Griechen unerschütterlich, noch die griechische Epik die einzige Analogie zur deutschen. In jener Zeit, wo Lieder von Helden, Königen und Göttern gesungen wurden vor Karl d. Gr. und bis auf ihn, war das Leben unsrer Vorfahren fast ausschließlich ein kriegerisches und es läßt sich wohl glauben, daß der Preis der Helden vom Kriegerstande ausgegangen ist, sodaß die Heldenpoesie wesentlich dessen Eigentum war, wie analog z. B. in Frankreich. Wenn Karl d. Gr. barbarische und sehr alte Gedichte von Thaten der Könige und Krieger aufschreiben ließ, so werden sie durch die mündliche Überlieferung persönlich geformt gewesen sein. Sollen sie sich nur als Tradition von Hofpoeten erhalten haben? Wenn dies nicht glaublich ist, so haben andre Glieder der Gesellschaft an der Pflege der Epik teilgenommen. Wenn die Westgothen den bei Châlons gefallenen König „mit ihren unharmonischen

[1]) Heusler im Anz. 22. 1896 p. 249.

Stimmen" singend vom Felde tragen, so macht dies den Eindruck der Beteiligung über einen Sängerstand hinaus, ebenso, daß die Bauern von Dietrich von Bern sangen: de quo cantabant rustici olim.[1])

Doch tragen diese Möglichkeiten nicht viel bei für die geschichtliche Erkenntnis von den Nibelungen, dem einen sogen. Volksepos. Sie wurden bekanntlich um 1210 aufgeschrieben und dabei entweder Gesänge des Volkes oder Vorträge fahrender Sänger benutzt. Der Glaube an Liederbücher im Besitz fahrender Meister ist nicht allgemein. Obgleich die Strophe des Nibelungenliedes eine lyrische des 12. Jh. ist, denkt sich Wackernagel die Nibelungen nicht gesungen, was Andere für möglich hielten. Lachmann meint, es mag sein, daß manche Teile des Gedichts, auch ehe man sie in ein Buch zusammenschrieb, nur gesagt und niemals gesungen sind, obgleich der epische Gesang auch in der klassischen Zeit nicht ganz zu leugnen ist, wenn er auch vielleicht mehr auf der Straße als am Hofe gehört wurde. Die Einheit des Gedichts, unbeschadet seiner Widersprüche, findet Lachmann gegeben durch das Volk d. h. die allgemeine Sage. Und wenn Jemand in dem Gedicht „das göttliche Gemüt eines unergründlichen Dichters" erkannt, so ist L. ganz damit einverstanden, wenn man nur mit diesem Dichter das Volk meint, dessen unergründlicher Geist sich freilich im Ganzen, wie fast überall in den geringsten Teilen des Werkes abbilde. Es ist bekannt, daß der Dichter öfter persönlich hervortritt, aber teils in formelhafter Wendung (z. B. ich waen), teils nach alter Gewohnheit früherer Gedichte.

Wir werden auch hier wieder, wie bei der Ilias, nach dem Verhältnis fragen, in welchem die schließliche Fassung zu der Überlieferung steht, welche der Verfasser vorfand. Es scheint mir analog zu sein, wie bei der Ilias und andern großen nationalen Epen. Die schließliche Fassung geht auf einen Dichter zurück, welcher allerdings eine bedeutende Arbeit Vieler vorfand. Das heroische Epos großen Stils, sagt Kögel, geht aus der Hand eines einzelnen, planmäßig schaffenden Dichters hervor, der sich allerdings in der Regel nicht nennt, weil er doch schließlich nur der Mund der Sage ist: denn er dichtet auf Grund einer ihm überlieferten Liederreihe, deren poetischen Gehalt er nur umzugießen braucht und der er das beste seines Werkes ver-

[1]) Wackern. p. 83 f. Jordan. 41, 214. 5, 43.

dankt. So werden auch die Nibelungen in einer Beziehung Kunſtepos ſein, die Arbeit eines mit höfiſcher Sitte wohl vertrauten Dichters. Aber andrerſeits fand er die allgemeinen Züge der Sage, die Grundanſchauungen, wahrſcheinlich alle Hauptperſonen, viele einzelne Abenteuer vor. Jene Lieder beſaßen durch ihren Inhalt eine natürliche Tendenz zur Vereinigung; alſo iſt die Einheit des Gedichts zum Teil vorhanden, zum Teil aber erſt durch die vorliegende Faſſung in einer beſtimmten Form hergeſtellt. Wir werden alſo nicht anſtehen, die Nibelungen in gewiſſem Sinne ein Volksepos zu nennen, aber glauben, daß das Ganze trotzdem in ſubjektiv-perſönlicher Faſſung vorliegt.

Zu einem ähnlichen Ergebnis ſcheint die Analyſe des zweiten großen Volksepos zu führen, des Gudrunliedes. Ein ſchönes, bereits verlobtes, Königskind wird von Hartmut geraubt und von Gerlinde, der verſchmähten Schwiegermutter, gemißhandelt. Der Bräutigam und Gudruns Angehörige unternehmen den Befreiungszug. Der grimme Wate ſtürmt die feindliche Burg und einige Heiraten bilden den Schluß. Über die Entſtehung des Gedichts äußert ſich Wilmanns.[1]) Danach beruht der Inhalt der urſprünglichen Dichtung auf Verſchmelzung dreier Sagenkreiſe. Der Kontaminator muß, ehe er die drei Sagen vereinigen wollte, einen genauen Plan entworfen haben. An vielen Stellen ſind die Strophen nicht ſo geordnet, wie es ihr Dichter beabſichtigte. Es gab einen Bearbeiter des Gedichts, welcher zahlreiche Zuſätze verfaßte, aber „ohne genügend zu bezeichnen, wohin ſie gehören und ohne ſelbſt die Abſchrift des erweiterten Werkes zu revidiren.“ Die Dichtung ſei aus urſprünglichen Grenzen in einen größern Maßſtab geraten und zeige z. T. ritterlich-höfiſches Gepräge. Natürlich fehlt es nicht an Widerſprüchen. Und woher hatte, fragt man endlich, der Dichter, der das Ganze zu einer gewiſſen Einheit brachte, den Stoff? Bänkelſänger hätten dieſe Gedichte in Händen gehabt. Die Kotaminationen „entbehren keineswegs ihres natürlichen Bodens.“ Alſo wird auch hier anzunehmen ſein, daß die Sagen eine innere Tendenz hatten, auf einander bezogen zu werden. Demjenigen nun, welcher die Gudrun zu einer relativ einheitlichen Dichtung machte, iſt dabei teils die Vorarbeit volkstümlicher

[1]) Vgl. Wackernagel p. 274, Fr. Vogt Germ. Phil. II, 1. 305 f.

Sänger zu Gute gekommen, teils hat er selbst einen einheitlichen, zusammenfassenden Plan seiner Arbeit zu Grunde gelegt.

14. Die Russen besitzen eine stattliche Epik, aber nicht eigentlich ein großes Nationalepos. Eine lyrisch-epische Stufe scheinen die Koljadki zu sein, die angeblich zu Ehren des Sonnengottes in alter Zeit bei der Winterwende gesungen wurden.[1]) Auch andere Zeiten des Jahres wurden ähnlich mit Gesang (und Tanz) gefeiert. Zum eigentlichen Epos kommen wir dagegen erst in den Bylinen d. h. Lieder von dem, was war. Von eigentlichen Sängern und Bauern, Männern und Frauen, sammelte Rybnikoff 1859 epische Lieder. Vor 50 Jahren, sagte man ihm, sei noch mehr gesungen worden. Die Sänger, meist herumziehende Handwerker, heißen skaziteli = Erzähler. Der Vortrag war mehr Deklamation als Gesang. Die Nachrichten über ein begleitendes Instrument sind widersprechend.[2]) Kalieki (angeblich = Pilger) werden Dichter genannt, welche von Fürsten singen; Kobzars, wandernde Sänger der Ukraine, singen unter Begleitung einer Art von Laute, der bandura. Selten wird ein Sänger mit Namen genannt, wie Bojan in einem slovo (Lied, ἔπος) von Igor um 1200. Die Epik wird geteilt in byliny oder stariny und duchovnye stichi geistliche Epik.

Die Bylinen in ihrer heutigen Gestalt sind nichts Einheitliches, nicht Produkte des 11. oder 12. Jh., sondern einer ganzen Reihe von Jahrhunderten. Es scheint, daß die Gedichte im Süden entstanden und nach Norden gewandert sind. Ihre Entstehung setzt Majkov ins 11. und 12. Jh., nach Einführung des Christentums. Die russische Volksepik ist nach Jagić überhaupt völlig durchdrungen von den aus christlich-mythologischen Sagenkreisen entlehnten Stoffen und Motiven. Zuweilen sei auch eine prosaische, schriftliche Quelle in späterer Zeit episch bearbeitet. Einem anderen Gelehrten, Brückner, scheint nur ein dürftiger historischer Kern von märchen- und novellenhaften Elementen umgeben.[3]) Noch weiter geht, allerdings wohl mit übertriebenem Scharfsinn, Stasoff. Er behauptet, daß im großrussischen Epos *nichts* russisch, sondern Alles orientalisch-tatarisch[4]) sei. Die Einwirkung des Orients macht sich allerdings nicht blos in der

[1]) Text bei v. Reinholdt p. 21 f. [2]) Wollner p. 16. Rambaud p. 12.
[3]) Weinholds Ztschr. f. Volksk. II 215. [4]) Inhalt der Epen bei Wollner, Rambaud, v. Reinholdt p. 54 ff. Biftrom VI 132 f.

Phantastik bemerklich. Von den alten Bylinen unterscheidet sich das Lied, das von Igor gesungen wurde, nicht unwesentlich. Eine anschauliche Analyse giebt Rambaud. Trotz äußerer Christlichkeit zeigt es viel altheidnische Spuren. Dies trägt dazu bei, an das Vorhandensein einer älteren epischen Schicht für diese Sagen zu glauben. Daß mehrere Personen desselben Namens in eine verschmolzen werden (Iwan), kann nicht überraschen.

Jedenfalls haben wir in Rußland eine reiche und stattliche volkstümliche Epik, welche sich, erstaunlich genug, bis gegen das 19. Jh. fortsetzt, deren beste Zeit aber mit dem 18. Jh. vorbei ist. Gelegentlich figurirt auch Friedrich der Große darin. Sind die ältesten Bylinen sagenhafte Heldenlieder, so haben im Epos doch auch geschichtliche Thatsachen ihr Echo gefunden. So die Eroberung von Kasan, von Sibirien und die Vertreibung der Mongolen. Der Lieblingsheld ist Ilja von Murom; er ist riesenstark, macht z. B. allein ein ganzes Tatarenheer nieder, indem er einen Tataren an den Beinen ergreift und mit ihm auf die Gegner los haut, wird ungefähr so alt wie Marko, der Serbe, ist aber bei alledem sehr gutmütig und wird zu seinen Handlungen meist durch uneigennützige Beweggründe bestimmt. An das Leben schloß sich die Dichtung auch an in den Gesängen, welche den Kampf der Kosaken gegen die sie unterdrückenden Polen schildern. Da ist ein berühmter Held Chmelnicki.

Die Darstellung im slavischen Volksepos macht insofern nicht selten einen volkstümlichen Eindruck, als der Stil nach unsern Begriffen bequem oder etwas nachlässig ist. So heißt es z. B.

o ihr Gäste, eingeladne Gäste,
geladne Gäste, kriegerische Gäste,
muß man auch Gästen ein Wunder sagen,
ein nicht kleines Wunder,
wie Czar Iwan Kasan nahm?

Oder:

Hinter den Bergen, den hohen Bergen,
hinter den Wäldern, den finstern Wäldern,
erhob sich nicht die weiße Morgenröte . . .

Er stellte auf sein Zelt, das aus weißem Leinen,
als er es aufgestellt, schlug er Feuer,
als er Feuer geschlagen, legte er es an,

als er es angelegt hatte, kochte er Grütze,
als er ſie gekocht hatte, verzehrte er die Grütze,
als er ſie verzehrt hatte, da ſchlief er ein.

Zu den vier Eigenheiten in der Darſtellung des ſlaviſchen Volksepos rechnet Miklošich die Stetigkeit, welche auch bei Unbedeutendem verweilt, die Wiederholung eines Gedankens oder einer Gedankenreihe, den Gebrauch ſtehender Beiwörter und — die Anwendung von Vergleichungen, welche für den Kunſtdichter ein entbehrlicher Schmuck ſeien. Dieſe vierte Eigenheit finde ich ſonſt nicht beſtätigt. Vergleichungen kürzeſter und anſchaulichſter Art ſcheinen freilich volkstümlich und ſo auch in der entſprechenden Epik zu erwarten, wie es z. B. ſamojediſch heißt „wir lebten einträchtig wie die Finger einer Hand". Aber ausgeführte Vergleichungen ſcheinen mir Sache der Kunſtepik. Aus der ruſſiſchen Kunſtepik iſt außer einigen Verſuchen über Peter den Großen wohl nur die Roſſiade von Heraskow † 1807 zu nennen, mit der üblichen epiſchen Maſchinerie.

Die Stoffe der polniſchen (Kunſt-) Epik ſind auch weſentlich einheimiſche. So der Herr Thaddäus von Mickiewicz † 1855; litauiſche Epopöen von Kraszewski, das idylliſche Epos Wjeslaw mit niedlicher Erfindung von Brodzinski † 1835. Anderes bei Nitſchmann.

15. Das Kalewala-Epos der Finnen iſt eine beſondere Erſcheinung. Während ſich aus den epiſchen Liedern der Ruſſen und Andrer kein großes einheitliches Epos gebildet hat, auch kaum noch durch Bearbeitung herſtellen ließe, haben die Finnen mündliche Volkspoeſie, aus deren Liedern ſich ein großes Gedicht herſtellen ließ. Wir hätten alſo hier ein einziges Beiſpiel eines nationalen Epos, das aus Einzelliedern beſteht, die als ſelbſtändig und vom großen Epos unabhängig exiſtirend bekannt ſind. Dennoch werden wir ſagen müſſen, daß das Epos in ſeiner ſchließlichen Form Lönnrots perſönliches Werk iſt. Denn dieſer Gelehrte ließ das K. 1835 erſcheinen. Die Volkslieder waren zu ſeiner Zuſammenfaſſung in gewiſſem Sinne reif; aber er hat nicht bloß gekittet, ſondern aus vielen Varianten und einzelnen Liedern ausgewählt, ſie zerſtückelt und auf verſchiedene Stellen verteilt.

Eine Art von Einheit liegt darin, daß der ganze Stoff im Volke erzeugt wurde, eine andre darin, daß das Gedicht eine gewiſſe Folgerichtigkeit beſitzt. Daher ſind die Begebenheiten loſer oder feſter

verbunden. Fragt man nach der strengeren Einheit, so setzt sich der Inhalt aus mehreren Sagenkreisen zusammen. Da sind besonders die Wunderthaten des Wäinämöinen, angeblich = der von der Dwina, des alten Zauberſängers; die Thaten der Freier um die Jungfrau von Pohjola; die Hochzeit Ilmarinens; der Raub des Sampo. Eine Spiegelung geschichtlicher Ereignisse können wir aber nicht finden; das Epos ist nicht aus historischem Gefühl entstanden. Sondern die epische Rune, runo heißt Volksdichtung, ist ein Ableger der Zauberrune. Diese ist das nationale Produkt der Finnen und hängt mit ihrem Schamanismus zusammen. Dessen Grundgedanke ist, daß der Zauberer, Schamane, über die Natur und dämonische Wesen, von denen sie abhängt, Macht hat. Die Rune kann lyrisch und erzählend sein. Die Zauberei durch Lied, sanat = Worte, griff in das gesamte Leben der Finnen ein. So finden wir im Epos ein ewiges Zaubern durch Gesang, und phantastische Begebenheiten sind der eigentliche Inhalt des Gedichts.

Die kriegerische Empfindung kommt nur selten oder schwach zum Ausdruck; nie begegnet der Gedanke, daß der Krieg das vornehmste und eigentliche Geschäft der Männer sei. Doch heißt es einmal

Schön doch ist's im Kampf zu sterben, schön gewiß beim Klang der Schwerter,
Herrlich ist des Krieges Krankheit. Eilend zieht der Knab von hinnen,
Ziehet fort, braucht nicht zu kränkeln, eilet, ohne abzumagern.

Auch entscheidet in den Konflikten nicht das Schwert, sondern das Zauberwort. Die Gottheit ist wenig plastisch entwickelt. Ukko, der Gott in den Wolken, wird öfter genannt. Wir hören auch von einem Bösen Hiisi, von den Fluren Kalmas, dem Rachen des Todes, vom Reiche Manas, der Unterwelt, wo u. a. Wäinämöinen in Schlaf versenkt wird „ausgestreckt" mit allen Kleidern, wie es bei Xenophon von Odysseus zitirt wird; vom Reich des Tuoni, wo es Strafen für Sünder giebt. Die Götter nehmen nicht freiwillig Anteil an den menschlichen Händeln, sondern müssen durch Gebet oder Zauber dazu bewegt werden. Der Gegensatz gegen ein andres Volk fehlt nicht ganz; aber soziale Massen beteiligen sich nicht am Kampf. Die heroische That ist von individuellem, nicht von nationalem Interesse.

Die Motive sind höchstens Abenteuerlust, Brautwerbung und der Kampf um den Sampo. Die Brautwerbung aber ist weder

gründlich noch konsequent behandelt, sodaß sich die ganze Begebenheit aus ihr ableiten ließe. Was der Sampo ist, bleibt unklar. Er heißt, wie auch das Himmelsgewölbe, der bunte Deckel und wird geschmiedet. Er scheint als eine Mühle gedacht werden zu müssen: daß er Mehl auf einer Seite, auf der zweiten Salz er mahlet, auf der dritten Geld in Fülle — also eine Mühle mit drei sich selbst bewegenden und rastlos mahlenden Steinen. Aber auf welches geschichtliche Kampfobjekt sollte diese Vorstellung zurückgehen? Comparetti scheint mit Recht den Sampo für nichts Wirkliches zu halten. Vielmehr sieht er aus wie ein mythisches Erzeugnis, eine Wundermühle, deren Besitz das Ideal häuslichen Wohlstandes verkörpert. Man fühlt sich an die altnordische Mühle Grotti nach dem Grottasöngr erinnert. So scheint auch der Raub des Sampo nicht Nachklang eines geschichtlichen Ereignisses, das zur Epik getrieben hätte und sich in ihr spiegelt.

Als menschliches Motiv scheint mir im Kalewala die Mutterliebe hervorzutreten.

Nach Krohns Ansicht erhielten die Finnen einen Aufschwung und Antrieb zur epischen Poesie, als sie in ihr jetziges Land einwanderten, die früheren Einwohner vertrieben und sich mit den skandinavischen Nachbarn berührten. Aber das Epos selbst ist nicht kriegerisch. Auch das Christentum brachte nicht eine Festigung der epischen Tradition zu größerer Einheitlichkeit zu Stande. Gelegentlich wird Jemand böser Heide gescholten (93, 429). Aber kein Kontrast zwischen heidnischer und christlicher Weltanschauung macht sich bemerklich.

Sehen wir von der phantastischen Macht des Gesanges und der Musik ab — nur der wahre Sänger kann singen — so wird von gewöhnlichem Gesang nicht eben viel gesprochen. Ein Mädchen singt für sich, der Abend möchte schwinden, damit der Geliebte recht bald erscheine. Von alten Zauberliedern ist die Rede, die der Vater beim Beilschnitzen, die Mutter an der Spindel gesungen hat. Zuweilen tritt der Sänger in Person hervor (170. 192. 295), doch hat es damit, wie Comparetti bemerkt, noch eine besondere Bewandnis. Das Ideal der Stärke finde ich nur einmal physisch dargestellt, bei Kullerwo. Schon am dritten Tage seines Heldendaseins sprengt er die Wickelbänder u. A. m. Seine Stärke ist sein Unglück; er verdirbt

alle Arbeiten, weil er zu stark ist. Wie Moses wird er ins Wasser gesetzt.[1])

Der Volkssänger, laulaja, wiederholt und erzeugt gleichzeitig seine Gesänge. Diese sind Gemeingut Aller und zugleich sein Eigentum. Nichts nötigt zu der Annahme, daß Dichten und Singen bei den Finnen ein Beruf gewesen ist, wenn auch in später Zeit, kurz vor den Samlungen der Lieder, Männer und Frauen einen verschiedenen Reichtum an Liedern besaßen. Als Vorstufe zu den trochäischen Zeilen, in denen wir jetzt diese ganze Poesie besitzen, betrachtet Comparetti eine rytmische Prosa mit Wiederholung von Klang und Gedanken. Übrigens war es alter Brauch, der uns auch sonst begegnet, die Runen zu Zweien zu singen. Neben dem Vorsänger, oder ihm nahe gegenüber, sitzt der Repetent. Der erste beginnt einen Vers und singt ihn bis wenig über die Hälfte allein. Beim dritten Fuß fällt der andere ein; sie singen die zwei oder drei letzten Silben gemeinsam. Dann wiederholt der zweite den ganzen Vers, während der erste schweigt u. s. w.

Der Gesamteindruck ist also, daß die im Volke mündlich fortgepflanzten Lieder trotz aller Selbständigkeit doch einen gewissen Zusammenhang zeigen, ohne welchen sie sich von Lönnrot nicht hätten vereinigen lassen. Aber der Grad von Einheit, den sie jetzt im Epos gewonnen haben, ist doch der sondernden und ordnenden Thätigkeit von Lönnrot zuzuschreiben. Aus der bloßen Samlung von Liedern wäre diese Einheit nicht entstanden.[2])

Von Runebergs Kunstepik war schon die Rede bei den Skandinaviern.

16. Die Ungarn[3]) besaßen nach dem Zeugnis eines deutschen Chronisten nicht nur religiöse, Fest-, Toten- und Spottlieder, sondern auch Heldenlieder. Da wir von diesen alten Heldenliedern nur den Niederschlag in Chroniken besitzen, so läßt sich auf die Anfänge eines nationalen Heldenepos nur schließen. Die uns erreichbaren Verfasser bilden eine besondere Sängerklasse reges, igricek, hegedösök. Lassen

[1]) Vgl. Spiegel, Eran. A. K. I 608. II 270; ähnlich öfter bei Radloff. Zum Besuch der Unterwelt vgl. Ztschr. f. Vpf. 18, 473. Rohde, Psyche p. 278. 289.
[2]) Über das lappische Epos (Entwicklung des Menschen vom goldnen Zeitalter an) s. Ztschr. f. Vpf. 18, 472. [3]) Über ungarische Volkslieder vgl. L. Aigner, Gosches Archiv I 252 f.

einzelne Heerführer Lieder von ſich ſingen, ſo iſt doch der Stoff weſentlich ein umfaſſend nationaler, der hunniſche und magyariſche Sagenkreis. Doch behauptet Hunfalvy, daß die Hunnenſage durch deutſche Prieſter in die ungariſchen Chroniken gekommen ſei. Sagen dieſer Kreiſe und einzelner Helden, wie Lehel, Bulcsu, Botond gingen im Volk in Form von Erzählungen und Liedern um. Mathias Hunyadi 1458 f. ließ beim Mahle Heldenlieder über die Vorfahren ſingen. Fahrende Spielleute beſingen in dieſer Zeit Stoffe aus dem 14. Jh. und älterer Zeit. Das älteſte hiſtoriſche Lied, aber in gelehrter Überarbeitung, erzählt die Eroberung Pannoniens, Ende des 15. Jh. Einen national-geſchichtlichen Stoff gab auch die Eroberung von Schabatz 1476. Die fahrenden Fiedler des 16. Jh., welche Thaten und Ereigniſſe aus Vergangenheit und Gegenwart, auch bibliſche Stoffe wie Gideon, Suſanna, Jonas behandelten, und ausländiſche Stoffe nicht verſchmähten, nahmen ab mit der Verbreitung der Buchdruckerkunſt.

Bis zum Anfang des 17. Jh. war die magyariſche Poeſie angeblich „vollſtändig regellos, ohne Rytmus, mit ſchlechten Reimen und beſtand größtenteils aus langen und monoton aneinander gefügten Verszeilen. Erſt die „Pſalmen“ von Molnar, geb. 1574, änderten das.“

Das Kunſtepos iſt ſtark vertreten. Niklas Zrinyi's „Eroberung von Sziget“ 1651 beſingt ſeinen gleichnamigen Urgroßvater † 1566. Das Gedicht beſteht aus 15 Geſängen von je 90—117 vierzeiligen Strophen. Die Verſe haben 12 gezählte Silben, die 4 Zeilen der Strophe gleichen Reim. Der Einfluß von Virgil und Taſſo iſt bemerkbar und die Göttermaſchinerie (auch die Furie Alekto wird durch den Erzengel Michael aus der Hölle bemüht, um Unheil zu ſtiften) wurde dem Dichter vorgeworfen. Einen nationalen Stoff behandelt in 13 Geſängen „das Verderben von Mohacs“ 1526 das Epos des Ladislas Liſtius † 1660. Vielleicht muß hier auch der gereimte Volksroman erwähnt werden. Stefan Gyöngyöſi geb. 1620, ſein Vertreter, benutzt dabei auch mythologiſchen Apparat, wie eine Beratung im Olymp u. dgl. Zum Teil epiſchen Charakter (Balladen) zeigt die ſogen. Kuruczen-Poeſie. Die meiſt unbekannten Verfaſſer ſind nach dem ſpätern Gebrauch dieſes Namens Leute, die mit der beſtehenden öffentlichen Ordnung auf geſpanntem Fuße ſtanden, wie die engliſchen outlaws.

Im 18. Jh. haben wir wieder einen nationalen Stoff in epiſcher Behandlung: Raday's Eroberung Ungarns durch die Magyaren unter Arpad. Georg Beſſenyei ſchrieb u. a. ein Epos König Mathias, nicht ohne Einfluß von Voltaires Henriade. Dugonics liefert zwar zunächſt den Untergang Trojas und Geſchichten von Ulyſſes nach Virgil und Homer, aber im Roman wählte er einheimiſche Stoffe. Dies auch Adam Horvath † 1820: Hunniade in 6 Geſängen, Stoff des 15. Jh., Joſef Gvadanyi: Notar von Peleske und Paul Ronto (Roman in Verſen). Von Mich. Vörösmarty geb. 1800 haben wir ein nationales Epos Zalans Flucht; es behandelt in 10 Geſängen die ſagenhafte Geſchichte der Eroberung Ungarns durch Arpad, wobei Feen und Geiſter zu Hilfe genommen werden. Auch ſeine andern Epen nehmen den Stoff meiſt aus der hunniſch-magyariſchen Vorzeit.

Czuczor behandelte die Schlacht bei Augsburg 911 und den nationalen Helden Botond; Andreas Horvath den bekannten Arpad 1831. Die ſeit etwa 1820 betriebene Samlung von Volksliedern und Märchen hatte ſtarken Einfluß auf die nationalen Tendenzen in der Poeſie. Während Tompa geb. 1819 kleine poetiſche Erzählungen verfaßte, trat Arany geb. 1817 nicht nur mit König Budas Tod, ſondern mit einer Epen-Trilogie Toldi (etwa ein ungariſcher Herkules) hervor.

Die ungariſche Epik hat alſo weſentlich nationale Stoffe. Als Beiſpiel didaktiſcher Epen ſei genannt Beſſenyeis „Menſchenprobe"; auch von Joſ. und Ladislaus Teleki, zweite Hälfte des 18. u. Anfang des 19. Jh., haben wir, angeblich nach Popes Muſter, Didaktik über das Himmelreich, die Unſterblichkeit der Seele, den Aberglauben. Das komiſche Epos iſt mehrfach vertreten; ſo durch Cſokonai's geb. 1773 Dorothea (Einfluß Popes) und Petöfi's „Held Janos" und „Der Hammer des Dorfes".

17. Die Eſten. Nach Krohns Meinung iſt Kreutzwalds Vereinigung der Abenteuer des eſtniſchen Kalewipoeg „gänzlich verunglückt". Nach Comparetti iſt dem K. als nationalem Produkt nicht in gleichem Sinne Beachtung zu ſchenken wie dem Kalewala: in den iſolirten Volksliedern habe keine Tendenz zur organiſchen Einheit gelegen. Dennoch muß geſagt werden, daß in der uns vorliegenden Samlung der Kalew-Sohn, wenn auch ſeine Brüder

Etwas thun und erleben,[1]) das ganze Gedicht hindurch der Held ist. Wie diese epische Dichtung wesentlich phantastisch ist, so der Held ein Riese von höchst wunderbaren Thaten. Auch er ist schon nach Monden stark und kann laufen, trägt unendlich schwere Lasten, schwimmt über das Meer nach Finland, erlebt, auch in der Liebe, viel Abenteuer. Einmal wird er ein Löwe genannt (p. 322). Da er sein Schwert nicht eigentlich passend erworben hatte, so wird ihm dafür gewünscht, daß es ihm die Ferse durchschneidet, wenn er in den Bach kommt, wo das Schwert versenkt ist. Bei seinen Zügen benutzt er auch einmal sein silbernes Schiff Lennok, auf dem er vergeblich an den Rand der Welt kommen will, dorthin, wo die hohen Seidenwände des Himmels die Erde berühren. Auch er dringt in die Unterwelt, wo ihm der Schatten der Mutter zweimal heilsam wird. Endlich erreicht ihn trotz aller Kraft und Ausdauer sein Geschick.

Seine staubentrückte Seele hob sich freudig wie ein Vogel
Weiten Fluges in die Wolken, schwang empor sich in den Himmel.

Doch von dort herabgesandt soll er an den Pforten der Unterwelt Wache halten. Dort ist er mit einem Arme angeschmiedet. Einstmals kommt er von da wieder und eine neue Zeit bricht für die Esten an. Obgleich die Kalewiden von Göttern und menschlichen Frauen abstammen und in Altvaters Wohnung droben die Thaten der Helden gesungen werden, eine indirekte Hinweisung auf epischen Gesang, obgleich Sonne, Mond und der Sternenknabe um ein Mädchen werben, der Donnergott rasselnd mit den erzbeschlagenen Rädern über hohe Eisenbrücken fährt, daß die Funken graufig sprühen, und, mit dem Sturme vorwärts eilend, unaufhaltsam aus der Rechten Blitz auf Blitz entsendet, trotz einiger charakteristischer Abenteuer des Helden, kann man das Ganze nicht eigentlich mythologisch nennen. Eher ist die Grundstimmung die Verehrung der Kraft. Denn der Mann „hält im Männerstreite stets auf die edle Männerwürde, mag er siegen oder nicht."

Die hier gesammelten Lieder werden im Gedicht selbst (364) als Hirtenlieder bezeichnet, Triller armer Fröhnerbuben, Hütermädchen-Melodien, Spinnerliedchen alter Mütter, die die Klügeren verschmähen, die die Hohen nicht geheißen, nicht die Oberen befohlen. Kinder-

[1]) Die Mutter wird, wie Niobe, zum Stein 70, 375.

freuden sind's und Leiden, Blümchen der verjüngten Fluren, Frühlingsabendrot-Gestalten, Plauderein der Dämmerstunde. Das Singen (aber nicht dieser Lieder) wird öfter erwähnt, anscheinend als etwas nicht weiter Erstaunliches.[1]) Ein Mädchen singt auf einer Insel, ein Schmied und seine Söhne bei der Arbeit, der Kalewsohn selbst und seine Brüder, Sänger singen um die Wette, eine Spinnerin singt und K. antwortet ihr. Am Hofe des K. giebt es einen Sänger, beim Volksfest, außer Schmaus und Spiel, Gesang. Ein kleines Lied scheint der Erwähnung wert:

Weit entfernt ist mein Geliebter, hinterm Wasser mein Erkorner,
Unerreichbar meinen Blicken. Gegen mich und meinen Trauten
Hat sich Meer und Land verschworen. Bring ihm, Lüftchen, meine Grüße,
Flüstr' ihm zu, daß ich ihn liebe! Ach, ihr Wellen, schützt sein Leben!
Meereswogen, Regenströme, rauscht ihm Wonne zu und Freude!
Lehr' ihn weise sein, o Himmel, laß ihn ohne Sorge leben,
Seine Pflichten freudig üben! Bring ihm von mir so viel Grüße,
Als wie oft ich an ihn denke; bring ihm von mir so viel Grüße,
Als das Erlenwäldchen Blätter, Kätzchen zählt das Birkenwäldchen,
Nadeln unsre Tannen wiegen; so viel, so viel, so viel Grüße,
Als du Wellen siehst im Meere, Sternlein an dem Himmelsbogen!

Aus Kallas' umfangreichen Angaben über den Vortrag estnischer Lieder sei nur zweierlei erwähnt. Die Hochzeitsgäste setzen sich an die langen, weißen Hochzeitstische, die Männer auf die eine, die Mädchen und Weiber auf die andere Seite. Nun singt der Vorsänger, d. h. hier die ganze eine Seite mit ihrem Führer, einen Vers vor, diesen Vers wiederholt die andre Seite; so geht es beliebig lange weiter. Bei dem Verse vor der großen Pause fallen beide Seiten unisono ein. Die Pause wird zur Unterhaltung, zum Trinken u. s. w. benutzt.

Auch setzen sich etwa zwei Familienglieder an Familienfesttagen einander gegenüber, fassen sich gegenseitig an den Händen und beginnen nun das Rezitiren. So sehr ist dieser Tonfall und dieser Takt ins ganze Volk übergegangen, daß Jeder, wenn er anfängt andächtig und pathetisch zu sprechen, sofort das Rezitativ durchmerken läßt.

18. Aus dem Munde tatarischer Sänger zeichnete der hoch-

[1]) Komische Episode von einer Erbsensuppe p. 281.

verdiente Castrén 1847 einige Heldensagen auf. Der Sänger sitzt auf einem Fell und trägt „nicht sehr melodisch" zu einem Instrument Kobys mit 3, 2 oder 1 Saite die Sage vor. Eine einzige dauert 5 Stunden und länger. Es ist phantastische Heldenepik. Die Anfänge der 15 Lieder sind sehr ähnlich. Der Held ist als solcher schon vom zweiten bis siebenten Jahre an zu erkennen. Vor seiner Jurte steht ein goldner Pfosten, an den er sein Pferd anbindet. Spätestens mit 9 Jahren wird er mündig. Er jagt, oder spielt in seinem Zelt auf der Harfe, welche angeblich 40—60 Saiten hat. Er muß in die Fremde, um zu kämpfen. Solcher Kampf dauert 7—9 Tage, 3—7 Jahre. In der Fremde sucht er eine schöne Jungfrau. Sind mehrere Bewerber da, so findet ein Wettkampf statt, bei dem auch mit dem Bogen durch einen Ring geschossen wird, wie im Ramayana bei Jacobi 176, 36. Die Frau des Helden hat ein Gewand mit Adlerschwingen oder Schwanflügeln. Die Helden haben in der Regel nur 1 oder 2 Söhne, höchstens neun; nur einmal hat ein Ungeheuer mit 30 Köpfen auch 30 Söhne. Das Roß strahlt wie Sonne und Mond, hat goldne Haare und Mähne, läuft sehr schnell z. B. die Strecke eines Jahres in 7 Tagen. Aus seinen Nüstern bläst es Wind und Sturm. Es warnt den Helden vor Gefahren, verkündet ihm die Zukunft, bewacht seinen Leichnam, schafft Mittel zu seiner Wiederbelebung, rettet und nährt seine Kinder. Es hat Menschenstimme und kann sich in einen Menschen verwandeln, auch 30 Jahre mit dem Helden hungern. Soll es zum Himmel fliegen, so erhält es Silberschwingen. Zuweilen hat es 3 Ohren, 6 Füße. Die Waffen haben wunderbare Eigenschaften. Auch der Bogen kann nur von seinem Besitzer oder in dessen Namen gespannt werden, oder man muß von früh bis abends an ihm spannen.[1]) In diesen epischen Liedern thut sich die Phantasie gütlich am Märchenhaften; mit besonderer Vorliebe scheinen die Eigenschaften des Pferdes gesteigert. Von andern Zügen später.

In Radloffs höchst wertvoller Samlung litterarischer Erzeugnisse der türkischen Stämme Südsibiriens giebt es viele epische Lieder, in denen Stammesüberlieferung sich kreuzt mit asiatisch-altiranischem Einfluß, mit mongolischem Gut samt buddhistischer Kultur und eu-

[1]) XII 1116. VI 398. Odyss. 21. 22. Jacobi p. 151. Kalew. p. 164, 360. Rambaud p. 170. Radloff II 383. Herod. III 21. Castrén p. 48 f.

ropäiſch-ruſſiſchem Weſen. Im Ganzen haben wir den Eindruck einer wüſten Phantaſtik. Durch die Wolken dieſes Märchendunſtes bricht wie ein feſter Stern etwa das Suchen nach einer Frau, deren Gewinnung an beſondere abenteuerliche Leiſtungen geknüpft iſt, oder ein Zug, um Beſitz zu erringen, auch Kämpfe von Helden, die, wie ihre Pferde, ins Fabelhafte geſteigert ſind. Angenehm ſticht die Erzählung von Targyn hervor[1]). Der Eingang iſt oft formelhaft: früher, früher war es, ſechs Brüder waren. Vom Geſang ſelbſt iſt in den Liedern ſelten die Rede. So heißt es II 46

Da man Kan Märgän vor allen Männern lobt,
bin ich gekommen, mit ihm zu ſingen;
gieb Branntwein, daß wir ſingen können[2]).
Was des Mondes Auge bedeckt
iſt die Dicke der weißen Wolke;
den Sänger unter dem Volke hole!
Laß ihn ſingen, es iſt ſchön zu hören.

Geſungen wird zur 2-ſaitigen Balalaika oder zur Harfe. Die Kirgiſen, die eigentlich Kaſak heißen, unterſcheiden Volksworte = Geſänge und Erzählungen, die mündlich fortleben, und Büchergeſänge = verfaßt vom Mulla, Schreibkundigen, und meiſt vom Sänger nicht aus dem Gedächtnis vorgetragen, ſondern abgeleſen. Außer den Geſängen auf frühere Helden haben ſie Brautlieder, Wettgeſänge und Trauerlieder, dieſe meiſt Improviſationen der Hinterbliebenen. Wenn der epiſche Sänger improviſirt, ſo hat er eine Menge von Verspaaren für die erſten Zeilen im Gedächtnis und drückt dann den Gedanken nur in zugefügter dritter und vierter Zeile aus. Unter den proſaiſchen Märchen begegnen wir außer anderm Bekannten einer Analogie von Joſephs blutigem Rock IV 424.

Ein beſonderes Intereſſe beanſpruchen die **Kara-Kirgiſen**, die von den nördlichen Ausläufern des Thianſchan am Fluſſe Tekes weſtlich bis nach Kokand nomadiſiren. Selbſt die gewöhnliche Rede der Kirgiſen zeigt nach Radloff eine deutliche Rytmik im Satz- und Periodenbau, ſodaß ſich die einzelnen Sätze vers- und ſtrophenartig aneinander reihen und faſt den Eindruck der gebundenen Rede machen. Überall iſt die Kunſt des Improviſirens verbreitet; doch giebt es einen Namen für Leute von beſonderer Übung im Singen:

[1]) III. 153—205. [2]) II 294 trunken begannen ſie zu ſingen.

Akyn. Gelegenheit zum Gesang geben die häufigen Versamlungen und Festmahle. Für diese hat sich eine ganze Kaste von Sängern gebildet, welche aus dem Singen „man möchte sagen" ein Gewerbe machen. Sie ziehen von Festmahl zu Festmahl und erwerben durch den Vortrag ihrer epischen Lieder ihren Unterhalt. Die reichen Leute und Sultane sehen es gern, wenn in ihrer Nähe Sänger leben, die sie in Stunden der langen Weile und des Kummers aufheitern und außerdem aller Orten ihr Lob singen.

Wenn die Kirgisen durch die Kämpfe des vorigen Jahrhunderts auch politisch nicht zu einem Ganzen zusammen gefügt worden sind, so doch in ihren Bestrebungen und Idealen, wodurch sie sich eigenartig ihren Nachbarn entgegenstellen. Auch bei ihnen ist das im Volk lebende Epos als solches gar nicht darstellbar. Jeder nur irgendwie geschickte Sänger improvisirt stets seine Gesänge nach der Umgebung des Augenblicks, sodaß er gar nicht im Stande ist, einen Gesang ein zweites Mal in vollkommen gleicher Weise zu wiederholen. Dennoch ist dieses Improvisiren kein Neudichten. Sondern der Sänger hat nach der Tradition ganze Reihen von Vortragsteilen in Bereitschaft. Das sind Schilderungen gewisser Vorfälle und Situationen, wie Geburt und Aufwachsen des Helden, Preis der Waffen, Vorbereitung zum Kampf, dessen Getöse und viele andere. Der Sänger nimmt viel Rücksicht auf seine Zuhörer. Vor Reichen flicht er Lobeserhebungen über ihre Geschlechter ein, vor Armen giftige Bemerkungen über die Anmaßungen der Reichen und Vornehmen. Merkwürdigerweise zeigte die Sprache dieser Sänger, welche Radloff den griechischen Aöden vergleicht, nirgends veraltete Wörter oder der jetzigen gesprochenen Sprache fremde Wendungen.

Den eigentlichen Mittelpunkt der Dichtungen, welche nicht zu einer Einheit verschmolzen sind, bildet das Lied von Er Manas, welcher Held als gewaltigster Krieger mit seinen 40 Gefährten die Welt durchzieht. Nur einer ist etwa diesem Moslim vergleichbar, der Heide Joloi, der Fresser. Wir hören von vielen Kämpfen, aber nicht eigentlich davon, daß sie für das Ganze ein Ergebnis bedeuten. Der Gegensatz zwischen Islam und Heidentum in diesen Gesängen sei nicht ursprünglich. Ja Manas und Joloi seien gar keine geschichtlichen Persönlichkeiten, sondern mythische Figuren. Etwaige historische Erinnerungen verschmelzen mit alten Sagen und Märchen zu vollkommenen Neubildungen der Phantasie.

Die bei dieſen Kirgiſen beobachtete Zeit der Aöden iſt, wie Radloff meint, auch hier nur möglich, wenn die Volkspoeſie ſelbſt das einzige geiſtige Produkt des geſamten Volksgeiſtes iſt, ſo lange es keine andern geiſtigen Bildner giebt, als dieſe Sänger.

Für die Form iſt zu bemerken, daß der Sänger öfter in der Phantaſie Jemanden anredet, alſo die ſogen. Apoſtrophe benutzt z. B. Du das Kind des Kara Kan, Tiegergleicher Alman Bet, Grad dem Feuer gegenüber, Dicht zur Seit' des großen Dreifuß', Setzteſt du dich Alman Bet. Sehr beliebt iſt die Wiederholung eines Wortes am Ende viele Zeilen lang, wie Knäblein, Freund, Fürſt, Sohn, Bruder u. ſ. w.

19. Von den Chants populaires bulgares giebt Dozon[1]) an, daß es aufgeſchrieben etwa 90000 Verſe ſeien. Der Gegenſtand der verſifizirten Legenden, der ſogen. Rhodopelieder, ſei Orpheus, Alexander, Wanderungen von Volksſtämmen, Einführung des Getreidebaues und Weinſtocks, Leben bulgariſcher Fürſten. Der Vortrag ſei ohne Geſang, ohne Begleitung der Gusla. Die jetzige Form verhalte ſich zu einer vermutlich älteren, wie etwa Apollodor zu Homer. Die Sänger zerfallen in chriſtliche und muſulmaniſche. In den Geſängen der chriſtlichen finden ſich aber viel Spuren des Heidentums. Die Vortragenden, die den Namen Pevetz=Sänger führen, bedeuten zugleich den Urheber, der immer namenlos bleibt, ſodaß Dichter und Vortragender eine Perſon iſt. Die wandernden Sänger ſind nicht ſehr zahlreich; oft blind, wie auch in Rußland, Spanien, Italien, Serbien, im Franzöſiſchen[2]). Eine Stilprobe der gereimten Verſe iſt

un héros est allé à la guerre maudite
à la guerre maudite, la guerre contre les Tatars
trois cents menus fusils le blessèrent
trois cents fusils, trois flèches tatares;
le héros tomba dans une vallée profonde
dans une vallée profonde, sous un arbre vert;
sur l'arbre vert (est) un faucon . . .

20. Über die ſerbiſche Epik hat außer Talvj und Roſen auch Ranke im 43 Bd. der Werke gehandelt. Der Haupthelb iſt Marko,

[1]) vgl. Roſen, Einl. u. p. 23 f. [2]) Baret p. 196. Gröb. Gr. I 204. Talvj I 244. II 321 f. Paris L. fr. p. 37. Pöhlmann p. 395.

der Sohn Wukaschins † 1371. Die Markolieder sind nur ein kleiner Teil der Epik der Südslaven. Nur sie haben einen, wenn auch losen, Zusammenhang. Marko soll 1394 gestorben sein; sicher ist, daß er in der Amselfeld-Schlacht 1389 nicht mitgekämpft hat. Viele Helden, mit denen er gleichzeitg besungen wird, können nicht seine Zeitgenossen gewesen sein. Obgleich er auch auf Seiten der Türken kämpft, soll er doch im Herzen nur Serbe sein. Den losen Zusammenhang veranschauliche Folgendes.

In seiner Jugend geht M. mit seinem Bruder in den Wald, um zu sehen, wer länger fasten kann. Der Bruder, ermattet, geht in eine Schänke, wird erschlagen und gerächt. M. reitet mit Miloschi und Relja zu Leka, um dessen schöne Schwester Rossanda zu heiraten. Von ihr verspottet, verstümmelt er sie. Dann hat M. zwei Abenteuer mit einer Wila d. i. ein geflügeltes Waldmädchen, Mittelding zwischen Fee und Walküre. Nach andern Abenteuern freit Wuk „der Feuerdache" in Venedig. Wenn er zur Hochzeit kommt, soll er nicht den trunk- und händelsüchtigen M. mitbringen. Trotzdem geht er mit. Nach einigen Zwischenfällen heiratet Wuk das Mädchen. Einmal sitzt M. im Gefängnis. Durch ein „Mohrenmädchen" am Leben erhalten und befreit, tötet er dies, da er sein Eheversprechen bereut. Die Türken wagen nicht, ihn anzutasten, obgleich er die Ramazangebote übertreten hat.

M. heiratet die Tochter des Bulgarenkönigs Schischman. Bei der Hochzeit erhält M. drei Briefe mit eiligen Aufträgen (auch er selbst kann schreiben). Er erfüllt zwei davon und geht dann auf einige Jahre zu den Türken. Dort wettet ein Türke, wie in Cymbeline, er wolle Markos Gattin täuschen und Beweise dafür beibringen. Es mißlingt. Ein Ägypter erbietet sich, M. gebunden zum Sultan zu bringen und büßt es mit dem Leben. In türkischem Auftrag tötet M. den Räuber Mussa. Einmal reitet er am Georgstage zur Jagd. Da umwindet ihn eine geflügelte Schlange. Schließlich stellt sich heraus, daß dies „der heilige Sonntag" selber ist. Da M. sehr stark ist, drückt er aus Kornelkirschenholz, das seit 9 Jahren trocken ist, zwei Tropfen Wasser heraus; er spaltet den Ambos mit dem Säbel und lebt etwa 300 Jahre. Auch sonst giebt es wunderbare Sachen. Ein Adler kühlt mit Wasser aus seinem Schnabel Markos Wunden. Miloschi erschlägt 12000 Türken. Mussa hat 3 Heldenherzen, an deren einem eine böse Schlange schläft. Vögel und

Fiſche ſprechen. Engel ſollen einem Toten aus ſeinem Grabſtein ein Roß, aus Erde ein Brot, aus dem Leichentuch Geſchenke machen. Ein Kirchenpfoſten blutet, weil er mit einem Meſſer geſtochen wird. Das Haupt eines Toten geht über das Feld zu ſeinem Rumpf hin. Ein Säbel fährt von ſelbſt aus der Scheide, als er zum Sohn des früheren Beſitzers kommt. Durch einen bloßen Brief wird Zauber bewirkt u. A. m.

Der Inhalt der Lieder iſt, von religiöſen Legenden abgeſehen, weſentlich nationaler Kampf z. B. die Schlacht auf dem Koſſovafeld. Nach Talvj ſind die Lieder zum kleinen Teil älter als das 15 Jh., reichen aber etwa bis 1817. Sie ertönen im arbeitenden Kreiſe der Frauen, an der Tafel der Helden, bei Kirchfeſten, vor Allem von den Lippen der einſam Reiſenden, wo bald das umgebende Waldgebirge, bald ein anderer nächtlicher Wandrer das Echo bildet. Der Jüngling hört ſie vom Greiſe und ſingt ſie wieder als Greis dem Jünglinge. Ob ſie vor Jahrhunderten oder geſtern erfunden, iſt höchſtens am Inhalt, nie an der Form zu erkennen. Auch aus ſpäterer Zeit, hören wir von Gröber, werden auf allen Kirchweihfeſten, Jahrmärkten und ſonſt bei günſtigen Gelegenheiten blinde und ſehende Sänger von Zuhörern umringt, wenn ſie zum monotonen Saitenſpiel der Gusla ſingen: für die Lahmen und für die Blinden ſei der dritte Beutel, daß die Blinden in der Welt umherziehen, mit Geſange Markos Thaten preiſend.

21. Als armeniſches „Volksepos" wird uns David von Saſſun bezeichnet. Es hat den Gegenſatz von Heidentum und Chriſtentum. Der Held iſt gewaltig, das Ganze ziemlich phantaſtiſch[1]).

22. Wer ſich dagegen ſträubt, im A. T., ſogar für Simſon, Epik anzuerkennen[2]), muß ſie den Semiten doch in geringerem Maße zugeſtehn, ſeitdem die chaldäiſche Höllenfahrt der Iſtar und Izdubar-Nimrod bekannt geworden ſind. Für I.-N. rühren nach Jeremias die vorhandenen Tontafeln nicht von einem einzigen Verfaſſer her, ſie verarbeiten die Tradition von Jahrhunderten und ſind nicht ohne politiſche Erinnerungen, wenn auch in mythiſcher Einkleidung. Die Sintfluterzählung iſt nur die Epiſode eines großen Gedichts, das die

[1]) Ztſchr. f. Vpſ. 18, 475 f. [2]) Steinthal ib. 2, 112 f. 8, 339 f. u. ſ. Aſſyr. Sintflutsbericht bei Sayce l. c. p. 26 f. Jeremias p. 33. Haupt p. 4 f.

Thaten eines alten Königs von Erech in 12, etwa 3000 Zeilen bildenden, Gesängen feierte. Im Anfang leidet die Stadt Erech unter dem elamitischen Eroberer. Da tritt Nimrod mit seinem Freunde Eobani auf, sie töten den Tyrannen Humbaba. Istar, um Liebe werbend, wird von N. verschmäht. Nachdem sie vergeblich Rache versucht hat, flucht sie N. Dieser, krank, will seinen Ahnen aufsuchen und wird schließlich durch einen Fährmann nach den Gewässern des Todes gesteuert u. s. w.

Die Araber haben kein Epos; ihre erzählenden, gereimten Gedichte, die Makamen = Sitzungen, als deren berühmtester Vertreter Hariri gilt † 1120, und die nach Goldziher mit volkstümlichen Gewohnheiten verknüpft sind, seien mit Rückerts Worten charakterisirt. Ihre Ökonomie ist die einfachste: jede ist ein für sich bestehender poetischer Haushalt, ohne Einwirkung auf die übrigen und von ihnen. Aus dem Abeuteuer, das in der einen zu Ende geht, entspringt nicht das der folgenden. Sondern vom Helden als Mittelpunkt strahlt die Handlung aus, wie die Blätter einer Palme. Die Darstellung geht nicht vorwärts, sondern dreht sich im Kreise. In diese gereimte Prosa sind zahlreiche Gedichte eingeflochten. Als Stilprobe seien einige Zeilen aus einem Streit zwischen — Nadel und Kamm hergesetzt: das Seltsamste, was ich auf Reisen sah, war, was in Mearret Elnoman geschah, wo sich stellte dem Richter dar ein streitendes Paar, ein Alter mit gestumpftem Zahne und ein Jüngling, frisch wie ein Zweig der Myrobalane. Der Alte sprach: walte Gottes Gnad hie, halt und erhalte den Kadi, daß er recht walte und verwalte, sich recht verhalte und das Rechte erhalte. Ich hatte eine feine, allerliebste kleine, glatte, nette, niedliche, spitzige, doch friedliche, schlanke, blanke, flinke, unermüdliche, dienstfertige Dirne, die sich lenken ließ am Zwirne, zierlich, manierlich, behend hantierlich, aus- und einschlüpfend, hinundher hüpfend, Alles mit Fleiß verknüpfend, die überall säumte, doch nichts versäumte, die überall steckte und stickte und der Alles fleckte, was sie flickte . . .

Einen Ansatz zur Epik bilden die „Heldenlieder" der Hamâsa. Sie scheinen Gelegenheitspoesie. Eigentliche Erzählung ist nicht häufig. Doch sei noch auf Goldziher (I 229. II 308. 330) verwiesen; danach gab es Lieder auf die Vorfahren, die z. T. von Pilgern gesungen wurden. Der Mangel größerer Epik wird wohl in der Zerstückelung des arabischen Lebens zu suchen sein.

23. Auch den Chinesen ist das eigentliche Epos unbekannt. Sie haben nur wenige erzählende Gedichte von größerem Umfang, während es ihnen an hübschen Romanen nicht fehlt. Beispiel eines Kunstepos ist das „Blumenblatt", etwa eine Novelle in Versen, die sich, obgleich viel darin geweint wird, sehr anmutig liest. Das Blumenblatt bedeutet ein mit goldnen Blumen verziertes Blatt Papier, auf das man Verse oder Briefe schrieb und das in der Geschichte von Bedeutung ist. Der junge Liang, er gleicht dem vom Mondschein überstrahlten Frühlingsgrün und seine Talente waren wie der Glanz der frischen Seide oder der leuchtenden Wolke, schreibt auf solches Blatt Liebesverse für Jaosien, die Tochter des Jang, deren goldne Lilien (Füße) höchstens drei Zoll lang sind. Eine nette Zofe „mit schwertgleicher Zunge und lanzenähnlichen Lippen" vermittelt zwischen den Liebenden. Es wächst das Glück, dann wird es angefochten. Denn die Eltern haben andre Heiratspläne. Liang soll Jüking heiraten. Schluß: nach mancherlei Hemmungen bekommt er seine Jaosien und auf Verfügung des Kaisers auch Jüking. Noch nicht Glückes genug: Die zwei Zofen Jünchiang und Pijue werden ihm ebenfalls gegeben. Die Chinesen um 1500 waren den Heiligen vom Salzsee voraus. „Die Weiber des jungen Liang lebten in Frohsinn und Eintracht und eine übertraf die andere an Schönheit. Ihr glückliches Leben zu schildern wäre unmöglich, denn die Erzählung ihrer Freude und Lust würde allein einen Band umfassen".

24. Aus Asien sind die von Indien nicht unbeeinflußten Malaien nochmals zu erwähnen. Die Grundfarbe ihrer niedlichen Epen ist das allgemein Menschliche. Obgleich sie nicht selten märchenhaft sind, spielt doch das Wunderbare nur eine geringe Rolle. In den Texten werden die Epen Berichte früherer Zeiten genannt. Bidasari z. B. ist eine Königstochter, die als Kind von einem Kinderlosen gefunden wird und an Sneewittchen erinnert. Die Epik von Java enthält außer sogen. Romanzen noch Hindulegenden oder einheimische Überlieferung, selten moderne Ereignisse behandelnd, als populärstes Gedicht den „Heiligen Krieg", der wie das Nachbild eines indischen Musters aussieht. Er ist im Kawi, der alten poetischen oder klassischen Sprache geschrieben und nach Raffles so, wie wir ihn haben, i. J. 1079 von Einem verfaßt. Sonstige epische Regungen jener Erdstriche sind Lob der Vorfahren, Schöpfungssage, wie die

durch Bastian 1881 dargestellte der Maori auf Neuseeland, und Schilderung ältester Zeiten z. B. bei Australiern, Tahitiern, Tasmaniern, Sandwich-Insulanern und Samoanern.

Sichere Spuren von epischer Volksdichtung zeigen die Ägypter nicht. Nur ein episches Gedicht auf die Schlacht von Kadesch ist zu erwähnen, das man gewöhnlich, irrig nach Erman, einem gewissen Pentaurt zuschreibt. Ihre Volksmärchen sind ohne ausschweifende Phantastik. Da die Ägypter ein kluges Volk waren und plastischen Sinn besaßen, auch sich einer reichen Mythologie erfreuten, so könnte der Mangel an Epik überraschen. Nun können wir freilich die Entwicklung der ägyptischen Literatur nicht übersehen; aber die Ägyptologen meinen doch, daß wir das Durchschnittsniveau kennen. Vielleicht ist der Mangel an Epik zunächst darauf zurückzuführen, daß die Ägypter viele Jahrhunderte keinen einzigen Krieg hatten. Außerdem waren sie durchaus auf das Praktische gerichtet; einen behaglichen und gesicherten Lebensgenuß sich zu verschaffen, die Mühen des Tages sich möglichst zu erleichtern ist das Ziel, dem sie zustrebten. Jedes Kunstwerk dient einem bestimmten praktischen Zweck; eine rein geistige Schöpfung ist dem Ägypter völlig unverständlich; ebenso wenig habe sich je ein Ägypter zu abstrakten Spekulationen aufgeschwungen. In der hohen Entwicklung des sogen. alten Reiches vermißt man darum die Erzeugnisse des Forschergeistes, der die Probleme um ihrer selbst willen aufsucht und zu bewältigen strebt. Kein gutes Zeichen für den geschichtlichen Sinn ist die bekannte Erscheinung, daß Pharaonen biographische Listen, die für ihre eigene Person gelten sollen, einfach von Vorgängern abschrieben.[1])

3. Gesamt-Anschauung vom Epos.

Fassen wir die Thatsachen zusammen, so lassen sich allgemeine Züge der epischen Poesie fast nur in der sogen. Volksepik oder deren Nachahmung anführen. Dahin gehört, daß die Person des Dichters, sein Denken und Fühlen, seine Kritik vor den Thatsachen oder angeblichen Thatsachen zurücktritt, auch so, daß er selten oder nie persönlich spricht. Wo er es in den homerischen Gedichten thut, geschieht es noch dazu in der formelhaften Weise, daß er die Muse bittet, ihm zu helfen. Etwas

[1]) Die Lit. des sogen. mittleren Reichs schien später mustergiltig, s. Ed. Meyer p. 185; eine Skizze der altäg. L. giebt Dr. A. Lincke, Lpz. 1883.

mehr tritt der Dichter in den Nibelungen und sonst hervor. Einen Teil seines Stoffes, die Hauptzüge der Sage oder die geschichtlichen Thatsachen, findet der epische Dichter vor, zuweilen auch einzelne Lieder, die er zu einem Ganzen, mit eigenen Zuthaten, oder sogar mit planvoller Einheitlichkeit verbindet. Wie weit jene Lieder schon in sich eine Tendenz zu einheitlicher Verbindung tragen, ist teils objektiv verschieden, teils subjektiv streitig. Lachmann (in den Betrachtungen) war über die Ilias andrer Meinung als Vischer,[1]) wenn er auch nicht meinte, daß die Ilias geradezu aus den ursprünglichen Liedern mit geringen Zusätzen zusammengefügt sei, sodaß man die Lieder glatt von einander schneiden und so das ganze Verfahren anschaulich machen könnte. Wir werden heute von diesem großen Gelehrten noch über diese Einschränkung hinaus etwas abweichen. Wenn ein Gedicht, meint ein Andrer, wie die Ilias bald durch einige 100 Verse, bald durch nahe an 1000, Situationen und Charaktere strenge einhält und bis in die kleinsten Züge zur vollkommensten Anschaulichkeit ausprägt und mit dem unmittelbar folgenden Verse aus der Voraussetzung dieser Situation heraustritt, wenn sich diese Art des Widerspruchs bald schärfer, bald mäßiger durch das ganze Gedicht zieht und nicht in den einzelnen Erzählungen, sondern in ihrer Verbindung zu einem größeren Ganzen aller Anstoß enthalten ist, so finden wir uns notwendig zu der Annahme geführt, daß jene einzelnen Erzählungen das Ursprüngliche waren, ihre Vereinigung dagegen erst hinzugekommen ist. Also — werden wir weiter schließen — gab es epische Einzellieder mit einer gewissen Tendenz zur Vereinigung, die dann von Einem mit mehr oder weniger Anstoß vollzogen wurde.

Sehen wir in großen volkstümlichen Epen in gewisser Beziehung den Niederschlag von Jahrhunderten, so werden wir uns denken, daß sie aus Einzelheiten zusammen gewachsen sind. Der epische Gesang in Griechenland z. B. hat nicht das Streben gehabt, den Faden der Sage vom Raube der Helena bis zum Fall Troias abzuspinnen. Sondern man kann sich denken, daß ein Hauptereignis mit einer Hauptperson zuerst geschildert wurde. Wie kam es doch

[1]) IV 1287. Carriere p. 243. Steinthal Ztschr. f. Vpf. V 1 f. VII 1 f. L. Erhardt, Die Entstehung der homer. Gedichte 1894 war mir nicht zugänglich außer durch Rothe in den Jahresberichten und Cauer in den Preuß. Jahrb.

aber zu jenem Ereignis? Das mußte gesagt oder begründet werden. Nun giebt es nie einen einzigen Akteur in der Geschichte. Er trifft im Guten und Bösen zusammen mit andern. Auch diese bedürfen der Darstellung. Es giebt außer dem Haupthelden Nebenpersonen. Wie greifen deren Thaten in die Ereignisse ein? Wissen wir schon von Achill und andern Helden, so müssen die Feinde, die Troer, geschildert werden. Sie sind nicht alle gleich. Was sagten sie denn zum Raube der Helena? Hier sind nun die Götter auf beiden Seiten dieselben. Kämpfen aber Christen gegen Heiden, so werden die Heiden im Geiste des ihnen feindlichen Sängers eine besondere Färbung verlangen.

Für die Griechen waren die Wanderungs- und Eroberungszüge achäisch-äolischer Stämme von Bedeutung; das Ergebnis war der Fall Troias und die Ansiedlung in der Troas, Äolis und den vorliegenden Inseln. Mit diesen Ereignissen waren in der Erinnerung die Heroen der einzelnen Stämme verbunden. Jeder Stamm hatte aber einen gefeierten Ahnen auch schon vor jenen Unternehmungen. Diese konnten nun auf den Ahnen übertragen werden. Zu einer gewissen Epoche, von der zu reden sein wird, entstand das Bedürfnis, die Thaten der Stämme oder ihrer Heroen zusammenzufassen. Einer genaueren gegenseitigen Beziehung unter solchen Liedern, einer Berührung und Mischung der Heroen mußte es zu Hilfe kommen, wenn die Sänger geographisch nicht so weit getrennt waren, oder wenn sie Anlaß hatten, bei bestimmten Gelegenheiten ihre Kunst zu zeigen Eine genauere gegenseitige Beziehung mag also auch erst allmählich z. T. durch Tilgung von Widersprüchen entstehen, ohne daß sie mit den ursprünglichen Vorgängen oder Erzählungen übereinstimmt. Trotzdem gehören die späteren Fassungen zum Gebiet derselben Sage.

Es ist möglich, daß eine lyrisch-epische Vorstufe des Epos, wie in Griechenland und Rom, zusammenhängt mit der religiösen Pflicht der Familie, am Herd und beim Mahle der Ahnen zu gedenken. Denn im Hause, wie am Grabe, werden die Ahnen verehrt. Solche Übung würde den Geist disponiren für das eigentliche Epos. Was zuerst nicht den freien Zweck des Kunstgenusses hatte, kann ihn später annehmen. Die Gesamtheit der auf solche Weise entwickelten Tradition, der mit der Zeit entstehenden epischen Einzellieder, zu einer gewissen Einheit zu verschmelzen, bleibt aber anscheinend schließlich die Aufgabe eines Einzelnen. Die Mechanik dieses Vorganges ist

aber nicht so einfach, wie etwa die physikalische, wonach so und so viel Nebenflüsse sich in die Sammelfurche eines Hauptflusses vereinigen. Die genetische Analyse der großen volkstümlichen Epen bleibt jedesmal eine Sonderaufgabe — für die, welche die Hoffnung nicht aufgeben mögen, sie zu Stande zu bringen. Eine detaillirte Theorie über die Entstehung der sogen. Volksepen scheint mir unmöglich. Auch deswegen, weil sich nicht beweisen läßt, daß sie alle auf dieselbe Weise geworden sind.

Der Inhalt der wenigen großen nationalen Volksepen ist allerdings wesentlich Kampf und Heldentum. So im Mahabharata und Ramayana, im persischen Epos, in der Ilias, auch in der Odyssee, in den Nibelungen, der Gudrun, im französischen Epos, in der russischen, serbischen, spanischen, wenig in der finnischen Epik. Nach den Ergebnissen dieser Kämpfe ist das Echo in den Gedichten verschieden. Nicht selten gehört zum Inhalt ein starker Zusatz von Mythologie. Daß aber diese für Volksepik nicht unerläßlich ist, beweist das französische Epos, obgleich man auch da nach einzelnen mythologischen Zügen gespürt hat.[1]) Für die Benutzung der Mythologie ist an sich zweierlei denkbar. Entweder eine reinliche Scheidung von Göttern und Menschen oder eine Vermischung. Die Götter selbst können an den Ereignissen teilnehmen, in größerer oder geringerer Plastik hervortretend, je nachdem auch ihre Wesenheit noch allein oder unangezweifelt die herrschende ist, oder eine neue Religion sie verdrängt. Die Helden können übernatürliche Eigenschaften oder mythologische Züge haben, als Mischung eines mythischen und menschlich-geschichtlichen Wesens erscheinen. Dies um so mehr, je weniger zwei verschiedene Religionen die Färbung des ganzen Epos beeinflussen. Ja die Möglichkeit ist vorhanden, daß die geschichtlichen Persönlichkeiten ganz aufgesogen werden von den mythischen. Wenn z. B. die bedeutenden Helden des griechischen Epos den Eindruck geschichtlicher Persönlichkeiten nicht machen, so kann es seinen Grund darin haben, daß die Kämpfe um Troia verschmolzen mit älteren mythischen Vorstellungen von einem Himmelskampf, wobei die mit ihrem Schatz geraubte Himmelskönigin aus einer Veste wieder gewonnen wird.

Dann wären die Helden der Geschichte verschmolzen mit längst

[1]) Osterhage in der Ztschr. f. Rom. Phil. 10, 256 f. 11, 1 f. 185 f. 327 f.

verehrten Heroen der Stämme, ja mit ursprünglichen, im Kult verehrten, Ahnen-Göttern. Statt die Helden mythisch zu verklären, wären dann an ihre Stelle ohnes weiteres die als Heroen verehrten Ahnen der am Kampf beteiligten Stämme gesetzt worden. Die geschichtlichen Vorgänge wären dann, wie die Psychologen sagen, mythisch appercipirt worden. Dann würde z. B. das griechische Epos trotz historischer Unterlage ganz in Göttersage wurzeln. Beim französischen ist das offenbar nicht der Fall. Das deutsche scheint auch mir eine Mittelstellung zwischen dem Typus des griechischen und französischen einzunehmen. Nur ist klar, daß das Verhältnis der Volksepen zur Wirklichkeit kein strenges ist. Selbst das Rolandslied, trotz seines geschichtlichen Charakters, giebt die Thatsachen unrichtig wieder. Aber geschichtliche Erinnerungen und wirkliche Ereignisse müssen wir in der Regel voraussetzen. Die chronologischen Widersprüche machen nichts aus, mag auch z. B. Attila 454 gestorben, Dietrich erst nach ihm, 455 oder 456, geboren sein. Daß mehrere Personen desselben Namens in eine verschmolzen werden, sahen wir schon. Haben wir in jenen Epen auch keine strenge Geschichte, so ist doch die Phantastik nur in starken Abstufungen vertreten.

Da sie uns auch in vielen Kunstepen entgegen tritt, in andern ganz fehlt, so bedarf sie einer nähern Betrachtung. Phantastik nennen wir ein gewisses Übermaß der Phantasie, das sich in der Darstellung wunderbarer Vorgänge äußert. Da das Epos von Helden der Vergangenheit mit Liebe berichtet, so liegt darin schon ein Antrieb, auch rein menschliche Figuren zu steigern. Was die Ilias direkt wiederholt ausspricht, hat man oft unbewußt in der Darstellung wirken lassen, nämlich, daß die früheren Menschen stärker waren. Nicht allen Beurteilern scheinen aber dieselben Vorgänge wunderbar d. h. real unmöglich. Teilnahme der Götter am Streit war einer gewissen Zeit nicht wunderbar, wenn wir es auch nicht glauben. Wir haben also zu unterscheiden zwischen der Phantastik vom Standpunkt des Dichters und des Glaubens seiner Zeit und derjenigen Phantastik, die wir nach unsrer Lebensanschauung und nach andern epischen Gedichten, die von Phantastik frei sind, als solche betrachten. Die Frage, wann sie sich im Volksepos geltend macht, ob von Anfang an, oder später, ist wahrscheinlich nicht überall gleich zu beantworten. Im Allgemeinen werden wir wohl die Ansicht haben, daß die historische Ferne für die Phantasie steigernde

Kraft beſitzt. Aber es iſt für einen einzelnen Fall auch ein Anderes denkbar. Je weiter nämlich die Zeit der Sage vor der Geſchichte ins Altertum zurückweicht, deſto lebendiger kann der Glaube hervortreten, daß die Götter oder Heroen mit allen ihren Eigenſchaften und Thaten perſönlich (als Schirmherrn des Landes u. ſ. w.) auftraten. Wenden wir uns zu den Thatſachen.

Verſetzt man ſich in das Gemüt jener alten Dichter, ſo iſt kaum mit Sicherheit zu entſcheiden, was ſie von ihrer Darſtellung geglaubt oder nicht geglaubt haben d. h. ob ſie das Wunderbare als Tradition der Vergangenheit beibehalten oder gelegentlich mit unbewußter oder bewußter Kunſt als poetiſches Reizmittel verwendet haben. Bei Homer werden die Wunder eigentlich alle durch die Götter gemacht, für deren Anweſenheit und Wirkſamkeit allerdings eine ſcharfe Witterung vorausgeſetzt wird, wie Il. 5, 180 f. 331. 348. 423. Sind ſie doch ſchon am Gang kenntlich

Wohl ja bemerkt' ich von hinten der Füße Gang und der Schenkel,
Als er hinweg ſich wandte: denn leicht zu erkennen ſind Götter.

Hektor merkt einfach, daß ihn Pallas Athene getäuſcht hat, Helenos merkt den Rat der Götter, ohne daß es ihm geſagt wird. Daß die Götter ſelbſt Wunder verrichten, darf nicht verwundern. Apoll wird weithin gehört, Ares fährt in Wolken zum Himmel auf, Apoll ſchafft ein Scheinbild des Äneas, Zeus ſchickt Blut vom Himmel, der Duft von Ambroſia füllt Himmel und Erde, der Schlaf, als Gott, ſitzt auf einer hohen Tanne, einem Vogel ähnlich, wie auch Athene als Vogel auffliegt. Blumen ſprießen um Zeus und Here auf dem Ida, wie der Simois Ambroſia für Heres Pferde hervorbringt. Apoll heilt im Augenblick. An einer Stelle iſt das Schlachtfeld hell, an einer andern dunkel. Achill erſcheint wunderbar mit flammender Wolke. Daß ein Pferd ſpricht, bewirkt die weißarmige Here. Die Götter nehmen menſchliche Geſtalt an. Athene wandelt den Odyſſeus in einen Greis und Bettler und wiederholt zurück. Götter, wie unſre muntern Spirits aus der vierten Dimenſion, löſen Feſſeln auf

Jetzo banden ſie mich im ſchön gebordeten Schiffe
Feſt mit ſtarkem Geflechte des Seils; dann, ſelber entſteigend,
Nahmen ſie ſchnell am Strande des Meers die bereitete Nachtkoſt.
Doch mein feſſelndes Band entknoteten ſelber die Götter . .

Die Freier werden durch Athene ſinnbetört, der natürliche Verlauf von Tag und Nacht wird auch hier geändert. Am hellen Tage wandelt ein Schützling unſichtbar in einer Nebelhülle umher. Doch ſind damit die wunderbaren Geſchichten noch nicht erſchöpft. Der edle Dulder Odyſſeus hat viel Abenteuer zu beſtehen, welche nicht ſo leicht einem gewöhnlichen Sterblichen begegnen. Als beſonders erſtaunlich hebt das Gedicht ſelbſt ſeinen Beſuch in der Unterwelt hervor, was ja oft begegnete. Fraglich bleibt, ob es hier einen andern, mythologiſchen, Grund hat, als anderwärts. Achill kämpft mit einem Fluſſe, deſſen Weſen zwiſchen göttlicher Perſönlichkeit und natürlicher Beſchaffenheit ſchwankt. Der Skamander nämlich, mannichfach durch Achill gereizt, verfolgt ihn mit wütendem Wogenſchwall über das Feld, ſodaß Achill das Waſſer bis an die Schultern kommt. Zuerſt wird Achill von Poſeidon und Athene unterſtützt; als ſich der Angriff des Waſſers erneuert, muß es Hephäſt auf Heres Betreiben durch Feuer bekämpfen, um ſo den Achill zu retten.

Wie nicht anders zu erwarten, iſt das indiſche Epos, noch dazu, wie es als Arbeit vieler Generationen vor uns liegt, voll von Phantaſtik. Zwei kämpfen z. B. als Feuer und Waſſer, als Geier nnd Schlange, als Berg und Donnerkeil, als Elefant und Tieger. Arjuna ſpaltet die Erde mit einem Pfeil und erſchafft dadurch zugleich einen Teich mit Vögeln und Fiſchen, ſowie ein ganzes Arſenal von Waffen in einem Augenblick. Die ſogen. Quirlung des Ozeans führt auf alten Mythus zurück. Die Götter kommen auf dem Berge Meru zuſammen und beraten, wie ſie ſich unſterblich machen können. Sie ſchließen Waffenſtillſtand mit den Aſura, um mit ihnen den Ozean zu quirlen, denn in ihm ſind die Säfte aller Heilpflanzen und die wunderbar geheimnisvollen Kräfte aller Edelſteine enthalten. Sie reißen den Berg Mandara aus der Erde, der als Quirlſtock ins Meer geſtellt wird; als Quirlſtrick dient der Schlangenkönig Vaſuki, der ſich um den Berg ſchlingt, worauf die Götter ihn an dem einen, die Aſura an dem andern Ende packen und zu buttern beginnen. Das Gold und die edlen Metalle ſchmelzen, die Säfte der Heilkräuter laufen im Ozean zuſammen. Das Waſſer wird zu Milch, dieſe zu Butter. Daraus erhebt ſich in buttergelbem Gewande die Göttin Çri und der Gott Dhavantari, der in einer weißen Schale den Göttern das Amrita darbringt.

Eine Frau, Vedavati, wird von dem, den ſie nicht heiraten will, an den Haaren ergriffen; mit der einen Hand, die zum Schwert geworden iſt, ſchneidet ſie die Haare ab, ſtürzt ſich ins Feuer und wird ſpäter als Sita wieder geboren. Einer iſt einen Monat Mann, den andern Weib. Ein Hund, ein Geier, eine Eule ſuchen vor Rama Recht.[1]) Einer Frau entſtehen aus 60 000 Kürbiskernen — wie beneidenswert — eben ſo viel Söhne. Daß Bäume, Flüſſe, Berge und Tiere befragt werden und daß die Natur ſympathiſch trauert, will nicht viel ſagen. Wunderbarer ſind die Affenheere. Der berühmte, im Dickicht geborene Hanuman hält als Kind die aufgehende Sonne für eine Frucht, ſpringt nach ihr — darauf wird ihm von Indra mit dem Donnerkeil eine Kinnlade zerſchmettert. Mit der Zeit iſt das indiſche Epos verſchwenderiſch, obgleich wir den Indern die wichtige Erfindung verdanken, den Wert der Zahlen durch ihre Stellung zu bezeichnen. Hat ihre Sprache einen Ausdruck für Zahlen, die mit 51 Stellen geſchrieben werden, ſo ergeht ſich ihre Phantaſie beſonders bei Büßergeſchichten gern in langen Zeiträumen. Einer ſtirbt nach 30 000 Jahren. Viçvamitra lebt mit der ſchönen Menaka 10 Jahre, die ihm wie ein Tag vergehen, iſt alſo noch glücklicher als der Erzvater Jakob Geneſ. 29, 20. Nachdem Menaka entlaſſen iſt, büßt V. 1000 Jahre; ſpäter noch einmal — ohne zu atmen. Ein andrer ſteht zur Buße 5000 Jahre auf einem Bein und blickt die gleiche Zeit in die Sonne. Wieder ein andrer faſtet 1000 Jahre und opfert dann einen ſeiner Köpfe im Feuer. Ein Brahmanenſohn ſtirbt in dem zarten Alter von 5000 Jahren u.ſ.w.

Im perſiſchen Epos begegnen wir zunächſt der Märchen-Technik, daß Ereigniſſe ſchneller eintreten, als real möglich wäre. Kaum ſoll ein Heer geſammelt werden, ſo iſt es da. Was kümmert es den Erzähler? Auch wundert ſich im Epos kein Menſch, daß es ſo ſchnell geht. Grade ſo wie anderwärts: daß Bileams Eſelin ſpricht, iſt, literariſch geſprochen, nicht wunderbar. Aber wunderbarer ſcheint mir, daß Bileam ſich nicht wundert. Außer dieſer Märchentechnik tragen nun z. B. Adler einen neugierigen Herrſcher mitſamt einem Thron in die Wolken, von wo er, ohne Schaden zu nehmen, wieder auf die Erde fällt. Sohrab iſt nach einem Monat ſtark wie nach einem Jahre, mit drei Jahren fängt er an, ſich in den Waffen zu

[1]) Vgl. die Natter vor Karl dem Großen, Paris Charlem. p. 355.

üben, mit fünf hat er das Herz eines Löwen. Schlechtes Wetter wird durch Zauber bewirkt; es wird wieder schön, nachdem dem Zauberer die rechte Hand abgehauen worden ist. Der Diw (böser Geist) Akwan wirft Rustem bis an den Himmel, von wo er ins Meer fällt, mit einer Hand schwimmt, mit der andern die Bestien abwehrt. Khosru geht, da er seinen Tod vorher weiß, in die Öde des Gebirges. Wenn die Sonne aufgeht, sagt er seinen Begleitern, werdet ihr mich nicht mehr sehen. So geschieht es, nachdem ein starker Schneefall eingetreten ist. Isfendiar tötet nicht nur Wölfe und Löwen, sondern auch einen Drachen und eine Zauberin. Ein König, obgleich selbst zauberkundig, wird durch Zauber zu einem Felsenstück, wie im samojedischen Märchen bei Castrén. Sohrab sucht ein Roß, das mit den Hufen Felsen zu spalten vermag. Unter Rustems Fuß brechen die Felsen ein. Aus den Hauern wilder Eber loht Flammenglut. Guders fängt Blut Getöteter mit der Hand auf und trinkt es stromweise zur Sühnung für die Schatten seiner 70 Söhne. Das Leben des Isfendiar, neben Rustem zweiter Liebling der Sage, ist an eine Ulme gebunden. Höchst wunderbar ist Rustems Pferd Rekisch, welches sogar einen Löwen zu töten vermag. Eine vorher schöne Zauberin wird schwarz und scheußlich, als sie den Namen Gottes aussprechen hört.

Übrigens sind wir nach Spiegel nur mit großen Einschränkungen berechtigt, als Parallele zu dem Kampf zwischen Iran und Turan den religiösen Gegensatz zwischen Ormuzd und Ahriman (Gut und Böse, Licht und Finsternis) anzusehen. Selbst Iskender, aus geschichtlich hellerer Zeit, ist vom Wunder umrankt. So sucht er das „Lebenswasser" (was dann mystisch gewendet wurde von Nizami); er unterredet sich mit Vögeln; er sucht einen Baum auf, der aus zwei Stämmen, einem männlichen und weiblichen, besteht. Der männliche „spricht" am Tage, der weibliche in der Nacht. Dort angekommen, hört Alexander die Blätter rauschen. Sein Führer erklärt ihm, daß der Baum sagt: Warum ist Iskender immer in Bewegung? Wenn 14 Jahre vorbei sind, wird er seinen Thron zu verlassen haben. Iskender vergießt blutige Thränen. Nicht genug; in der Nacht spricht der weibliche Teil: warum strengst du dich in dieser ungeheuren Welt so an? Du hast die Leidenschaft, durch die ganze Welt zu kommen, den Menschen Böses zu thun und Könige zu töten. Aber viel Zeit bleibt dir nicht mehr; du wirst im fremden

Lande sterben. Auch Batram Gur (Varanes V, ein Sassanide) tötet einen Drachen, der mit seinem Schweif einen Elefanten umfassen konnte und den Indus zum Wallen bringt u. A. m. Für die epischen Frauen verweise ich auf Nöldeke p. 176 f.

Im französischen und deutschen Volksepos scheint von Phantastik kaum zu reden. Sieht man von den religiösen Wundern ab, so ist Roland allerdings — wie üblich — schon als Kind sehr stark und hat einen Blick plus fier que léopard ou lion; er kämpft Tage lang mit Olivier, auch ein Hund ist mehr als einen Tag im Kampf, der Hund des Aubri ist ein wunderbares Tier und kämpft mit dem Verräter Macaire. Bei der Geburt eines Helden wird die Sonne blutrot, die Erde zittert u. A. m. Die Eingeweide eines Helden schleppen hinter ihm her, er schneidet sie mit dem Degen ab und kämpft weiter. Aber im Ganzen geht es durchaus natürlich zu. In den Nibelungen haben wir die Tarnkappe und Siegfrieds Unverwundbarkeit, seinen Sieg über Brunhild, deren Veste 86 Thürme hat, die weissagenden Nixen. Im Gudrunlied den Vogel Greif u. A. m. Von den Wundern der Kunstepik, Riesen, Zauberringen, Zauberbrunnen, von Parzivals und Gaweins Fahrten können wir schweigen.[1])

Wie anders an andern Stellen. Die Phantastik der Tataren ist kaum zu erschöpfen. Volle 40 Schwanfrauen wachsen in eine zusammen, 30 Mädchen werden zu einem, 9 Rosse werden in eins geschmiedet. Ein Füllen verwandelt sich in ein Mädchen, reich an Flechten, der Held verwandelt seine Schwester in einen Ring und zurück, ein Mädchen sich selbst bei Nacht in ein Mäuschen; ein Mensch kann sich nach Belieben in einen Wolf verwandeln. Beim Kampf wird ein Held in zwei Teile zerschnitten, die auf die Erde fallen. Kaum dort angelangt, wachsen sie wieder zusammen und der Held setzt sich aufs Pferd. Ein Knabe von 3 Jahren hat so feurige Augen, daß davon die Sonne rot und brennend wird und „der schwarzen Erde Fläche überall mit Glut erfüllet." Beim Kampf der Helden bersten die Berge u. s. w., von ihrem Atem bildet sich ein starker Nebel. Das getrunkene Herzblut sättigt für 40 Jahre. Ein Held jagt einen Fuchs durch die

[1]) Von den Serben war schon die Rede; über die Russen, Bulgaren und Iren s. Wollner, Rambaud, Dozon, d'Arbois V und Irische Texte von Stokes u. Windisch 1891 p. 231. 250 f.; Anderes ist nach Zimmer erwähnt worden.

ganze Erde hindurch; auf der andern Seite herausgekommen, sieht er eine andere Erde, ganz wie unsere. Der Mond wird finster — mag sein; aber auch die Plejaden stürzen auf die Erde und es wird davon kein Aufhebens gemacht. Auch kann der Held ein ganzes Jahr trinken ohne betrunken zu werden. Er schläft bis zu 7 Jahren. Ein Stier hat 40 Hörner, eine Frau 40 Zähne.[1]) Eine goldne Stube schwebt zwischen Himmel und Erde. Das Roß spricht oft, wie auch der Falke, und weint; bekommt Silberschwingen; läuft so schnell, daß es mit den Hufen nicht das Gras berührt, oder unhörbar. Einmal läßt es an den Vorderfüßen 2 Schwerter entstehen und zerschneidet damit einen Stein in 2 Teile. Ein Schwert leuchtet so, daß man dabei die Spuren eines Fuchses sehen kann. Daß die Waldtiere und Vögel vor Trauer weinen, wird uns nicht weiter wundern, wie auch nicht, daß sie dem schönen Gesange eines Mädchens lauschen. Der eine Held, Kan Mirgän, ist nur an einer Stelle des Rückens, wenn er sich bückt, verwundbar (Schiefner XII 1067). Übrigens fehlt nicht die Unterwelt XII 366 f. Gold und Silber sind hochgeschätzt; so giebt es auch goldne Tische, Stühle, Betten, Wiegen, Pfeiler, Schwerter, Stäbe, Kisten, Särge, Schalen, Berge, Pappeln, Birken; bei den Hütten einen goldnen See.

Manas, der Held der Kara-Kirgisen, spricht schon in der Wiege. Da er vergifteten Schnaps getrunken hat, stirbt er: es entschwand des Manas Fliegenseele, zu der wahren Heimat ging er. Da nun sein Hund, sein Falke und sein Pferd sehr traurig sind, schickt Gott seine Engel zu ihnen mit der Frage, ob sie Eigentum eines Guten gewesen sind. Da sie es bejahen, wird Manas lebendig. Zunächst weiß er nichts von seinem Tode. Als seine Verwandten und Freunde zu ihm kommen, sagt er: „ich weiß nicht, wer ich einst gewesen. Was bedeutet das, daß Ihr zu mir von meinem Vater und meiner Mutter redet? Wahrlich, ich bin nicht gestorben, bin jedoch auch nicht am Leben, bin ein Anderer jetzt geworden.“ Nachdem er sich jedoch in die richtige Erkenntnis hineingefunden hat, lebt er, „über alle Völker herrschend.“ Die Berge werden niedrig vor Furcht; der Mond und die Sonne erschrecken vor Manas' Funkeln, wie später vor seinem Sohne Semätäi. Helden ringen 15 Tage, obgleich sie sich „das dicke Fleisch ausreißen.“ Manas hat eine Wunde in der Hand „von neun Span-

[1]) Schiefner X 205, 307 f. vgl. Radloff II 55.

nen"; seine 40 Freunde werden durch sein Gebet wieder lebendig. Joloi, der Fresser, springt mit seinem Pferde über 40 Pappeln. Als das Pferd Atsch Budan einmal 6 Tage gelaufen ist, dehnen sich seine Brauen wie Ebenen, die geschrumpften harten Hufe breiten sich wie Mondesschüsseln; die gefilzte Mähne löste sich wie feine Seide, an der Stelle unterm Sattel wachsen 40 Flügel, das Pferd breitet sie aus und fliegt durch die Luft. Die Pferde sprechen; eines wird zu einer blauen Taube, ein andres zu einem Falken u. s. w. Eine Frau kämpft wie nur je ein wunderbarer Held. Auch die Phantastik der Unterwelt ist vertreten. Öfter sind Träume bedeutungsvoll; aus gebrannten Schulterblättern wird gewahrsagt.

Die Finnen zeigen große Vorliebe für die phantastische Wirkung des Gesanges. Daß man das fließende Blut beschwören kann, will nichts sagen. Aber sonst werden durch Singen vom rechten Zaubersänger unglaubliche Dinge erreicht. Mitunter steht er auf einem „Stein des Sanges". Gegenstände wie Bäume, Boote u. dgl. werden einfach durch Gesang hergestellt. Überdies lauscht ihm die Sonne; der Mond bleibt stehen, die Wellen des Meeres — stille stand sogar der Jordan. Eine Mutter erwacht im Grabe und spricht aus der Tiefe. Aber auch Hase, Adler, Eiche, Föhre sprechen, die Birke weint, ein Boot und eine Harfe sprechen, ein Schwert sagt, daß es keine Weiber töten will. Wege werden gefragt und antworten, so auch Sonne und Mond. Das Bier verlangt getrunken und nach rechter Art besungen zu werden. Auch die fabelhafte Größe eines Rindes wird uns geschildert. Zum Zeichen, daß es ihrem Besitzer schlecht geht, blutet sogar eine Bürste. Thränen werden geweint „breiter als die dicksten Bohnen". Die Schönheit einer Jungfrau kann man ermessen, wenn es heißt, daß von der Brust Licht der Sonne, von den Schultern Licht des Bären, von dem Rücken 7 Sterne strahlen. Viele phantastische Aufgaben werden phantastisch gelöst; so die, ein Haar mit dem Messer ohne Schneide zu spalten. Ilmarinen soll ein Schlangenfeld pflügen — die Braut hilft ihm, wie Medea. Ein Kind von 2 Wochen tadelt die Dummheit eines Alten u. dgl. m.

Auch bei den Esten spricht der Vater wiederholt aus dem Grabe. Fisch, Kukuk, Igel, Elster reden. Das Schwert wird angeredet und antwortet gelegentlich. Ein Mädchen entsteht aus einem Huhn, ein andres aus einer Krähe. Sonne, Mond und Sternenknabe treten als

Werber auf. Es giebt eine Wünschelrute; eine Riesin trägt Menschen in ihrer Schürze; aus einem Baume baut man Schiffe, Waarenbarken, Städtchen, Ruderboote u. s. w. Wo der Held mit dem Rosse tanzt, heben tanzend sich Gebirge, wo er in die Runde reitet, dort erheben sich die Hügel. Der Held schläft Wochen 295. 300, 640.

Die Phantastik des Kunstepos steht in der occidentalischen Literatur nicht selten unter dem Einfluß von Virgil und Homer. Doch würden jene wunderbaren Geschichten nicht immer einem natürlichen Bedürfnis der Zeit entsprechen. Wenn nicht der Stoff den Dichter macht, sondern die Form, so wäre solcher Epiker unserem heutigen Geschmack zu sehr im Stoff befangen. Ein Beispiel für die Neigungen des romantischen Epos entnehmen wir hier Italien, Frankreich und England. Tasso stellt ein geschichtliches Ereignis von christlichem Charakter dar. Da können wir uns wohl nicht wundern, daß die Erzengel Michael und Gabriel in Menschengestalt Aufträge besorgen, daß ein Himmelsbote mit einem wunderbaren Schilde seinen Schützling verteidigt, wie seinerseits Satan einen Heiden. Aber auch der persönliche Schutzgeist hilft Gottfried: er pflückt heilsame Kräuter auf dem Ida, läßt den Saft unsichtbar in ein Bad träufeln und bewirkt, daß der Pfeil von selbst aus der Wunde geht. Der Satan schafft ein Scheinbild der Klorinde, wie Äneas, das einen Bogenschützen zum Angriff anreizt. Der Satan hat unterirdische Dämonen zur Hand, die allerlei Unheil anrichten z. B. schlechtes Wetter machen. Dagegen paßt Alekto nicht recht in die christliche Atmosphäre und viele Zaubereien mochte man mehr mit Neigung als mit Glauben lesen. Aber es gab Männer und Frauen, die sich darauf verstanden.

Ein Wagen bleibt unsichtbar, zerfließt dann in Luft; eine Zauberin verwandelt die Menschen, wie Circe, hier in Fische; ein Schloß erhebt sich im Augenblick; noch über der Eisregion eines Berges „grünt des Berges Lockenhaar und Rosen mit Lilien blühen dicht neben dem Eis". Ein Zauberstab vertreibt eine Schlange, einen Löwen und andere Bestien. Woher stammt dies wunderbare Reis? Ein Greis hat es Ubaldo und Guelf gegeben. Unter seiner Führung gehen sie trocken durch die Wasser in die „Höhlenreiche", wo sie die Quellen von Po und Ister, Tanais, Euphrat und viel andres Wunderbare zu sehen bekommen. Auch einen Zauberwald giebt es, dessen Bäume man zuerst vergeblich zu fällen sucht. Angehauen bluten sie,

aus der Rinde träufelt Honig, Manna aus den Blättern. Wunderlieder ertönen; aus einer Eiche tritt eine bezaubernde Nymphe hervor, andere folgen. Ein Schiff fährt ohne Gefahr durch die weite See. Blutiger Thau träufelt hernieder wie bei Homer. Eine Tiegerin ſäugt ein Kind. Der Wagen der berühmten Armida wird von 2 Einhornen gezogen; ihr Schloß hat 100 Thüren, die ſilbernen Flügel, mit herrlichen Bildern geſchmückt, drehen ſich in goldenen Angeln, der Garten wetteifert mit dem der Phäaken u. ſ. w. Beim Kampf zittert die Erde im Innerſten und bis in die Spitzen der Berge. Die Helden ſind höchſt tapfer. Aber auch Frauen, wie, außer Armida, Klorinde und Gildippe, überraſchen durch Heldengeiſt.

Das heidniſche mythologiſche Wunder wollte Chateaubriand in den **Martyrs** (ou le triomphe de la réligion chrétienne, 24 livres) durch das chriſtliche Wunderbare erſetzen. Entſtand ſchon darüber Streit, ob es ein poème en prose gebe — die M. ſind in Proſa geſchrieben, wenn auch öfter darin von chants mit Refrain geſprochen wird — ſo noch mehr über die Verwendung des merveilleux,[1]) während man einige Anachronismen milder beurteilte. Die Perſonen der Handlung, die zur Zeit Diokletians ſpielt, nennt der Dichter presque tous historiques. An klaſſiſche Vorbilder erinnert die wiederholte Anrufung der Muſe, anſcheinend auch der Eingang des Gedichts und die aus Homer wohlbekannte Verwendung der Neunzahl.[2]) Gewiß werden nun viele Dinge erzählt, welche ganz gut paſſirt ſein können. In andern dagegen folgt der Dichter lediglich ſeiner Phantaſie. Außer dem Satan agiren Engel und Dämonen, die Sibylle und Aſtarte. Der Dichter weiß in der Hölle Beſcheid und im Himmel.

Bei der Cité de Dieu verweilen wir einen Augenblick. Sie ſchwebt im Mittelpunkt der geſchaffenen Welten; kein Sterblicher kann ihre Wunder ſchildern. Trotzdem hören wir, daß der Ewige ſelbſt ihre 12 Fundamente ſetzte und ſie mit einer Mauer von Jaspis umgab. Bekleidet mit dem Ruhm gloire des Allerhöchſten iſt das unſichtbare Jeruſalem geſchmückt wie eine Braut für den Bräutigam. Da giebt es Galerien von Saphir und Diamant, Triumphbogen aus den leuchtendſten Sternen, Säulenhallen aus Sonnen. Trotzdem täuſchen uns die unzutreffenden grossières Worte, welche die Muſe

[1]) Oeuvres, tome XVII p. 28 f. [2]) ib. p. 122. 124. XVIII.

notgedrungen anwendet: Diese Worte bekleiden mit Körperlichkeit, was nur existirt wie ein göttlicher Traum im Verlauf eines glücklichen Schlummers. Aber der Dichter fährt fort: Wundergärten umgeben jenes Jerusalem. Vom Throne des Allmächtigen geht ein Fluß aus, um das himmlische Eden zu wässern und rollt in seinen Fluten die reine Liebe und die Weisheit Gottes. Da giebt es den Baum des Lebens und der Erkenntnis; dieser trägt unter seinem goldnen Laub die Geheimnisse der Gottheit, die verborgenen Gesetze der Natur, die sittlichen und intellektuellen Wahrheiten, die unveränderlichen Prinzipien von Gut und Böse . . . Maria sitzt auf einem glänzenden Throne. Zu ihrer genau bezeichneten Umgebung gehören auch die Seelen zarter Kinder, welche so klug waren, die kaum betretene Welt gleich wieder zu verlassen. Sie schwingen goldene Weihrauchfässer unter harmonischem Klang. Auch Jesus und der heilige Geist haben ihren besonderen Platz.

Auch die wundervolle Poesie von Spensers „Faerie Queen" ist phantastisch. Angeregt durch die Italiener wollte Spenser in dem Gedicht als einer durchgehenden Allegorie (a continued allegory or dark conceit) Jünglinge hinleiten zu aller Ritterlichkeit, zur magnificence.[1]) Die Feenkönigin Gloriana hält jährlich einen festlichen Hof von 12 Tagen. Ein solcher Hof giebt einst Veranlassung zu 12 Abenteuern, die der Dichter in 12 Büchern besingen wollte. In Gloriana soll aber auch zugleich Elisabeth verherrlicht werden, während die schottische Maria in Duessa allegorisirt wird. Eine Dame bittet um Hilfe gegen einen Drachen, der ihre Eltern bedrängt. Sie soll ihr werden durch einen Jüngling. Dieser ist der Sproß altsächsischer Könige, aber nach seiner Geburt von einem Elfen vertauscht und in das Feenland gebracht, wo er den Ackerbau lernt. Daher sein Name Georg. Im Walde, wo Georg, der Ritter mit dem roten Kreuz, sich mit der Dame befindet, ist in einer Höhle, „Haus der Lüge", ein Drache, halb Weib, halb Wurm, mit Jungen. Nach dessen Besiegung ziehen Beide weiter. Sie treffen einen Greis; das ist Archimagus, der Erzzauberer. Er will von Morpheus ein Traumbild haben. Als er es hat, schafft er ein Scheinbild, jener Dame gleichend. Dieses und der Traum treten zum schlafenden Ritter, um ihm verfängliche Träume zu bereiten. Es mißlingt. Der

[1]) Vgl. Skelton bei ten Brink II 479.

Zauberer wandelt den „Traum“ in eine Gestalt und legt sie neben die Jungfrau. Sie heißt übrigens Una und soll die Wahrheit bedeuten. Dann ruft er Georg dazu, um ihm Mißtrauen gegen Una einzuflößen. Es gelingt. Georg flieht allein; später ebenso die erwachte, ahnungslose Una.

In dem Zauberwald tropft Blut aus einem abgebrochenen Zweig. Aus dem Baume spricht eine Stimme; denn der Baum war einst der Mensch Fradubio. Una wird von einem Löwen bedroht; ihre Reinheit und Schönheit bändigt ihn, sodaß er ihr Begleiter wird. Er zerreißt einen Räuber, der sie anfällt. Da kommt aber auch Archimagus in Gestalt des Ritters mit dem roten Kreuz. Sie Beide werden von einem neuen Ritter getroffen, der den Archimagus verwundet, in dem er schließlich — einen Freund erkennt. Der Löwe wird durch den Ritter getötet u. s. w. Die Fürstin Lucifera in einem feenhaften Schlosse hat einen Wagen, der von sechs verschiedenen Tieren gezogen wird, auf denen sechs hohe Diener ihres Reiches sitzen. Jedes Tier symbolisirt die Eigenschaften des Reiters. Die Tiere sind Esel, Schwein, Ziegenbock, Kamel, Wolf, Löwe. Wer lenkt das Sechsgespann? Satan. Wir erwähnen noch einige sonstige Maschinerie: Personifikationen wie Desire, Danger, Doubt, Fear, Hope; Mythologie, wie die Gorgonen, Styx, das Thor von Elfenbein (Äneis VI 895), ein andres von Silber, Hekate, der dreiköpfige Cerberus, Tantalus, Ixion.

Zeigt sich im Kunstepos eine gewisse Typik nach berühmten Mustern, so im Volksepos eine andere teils in der Charakterisirung der Personen, teils in formelhafter Sprache. Helena wird, wie Goethe sagt, nie mündig, nie alt, bleibt stets appetitlicher Gestalt, den Poeten binde keine Zeit. Auch Penelope bleibt trotz alles Kummers merkwürdig jung. Nicht so einfach liegt es bei Odysseus selbst. Er wird 13, 429 künstlich alt gemacht durch Athene, um als scheinbarer Greis besser die Rache vollziehen zu können. Daneben geht aber eine andre Fassung. Denn wäre er so jung geblieben wie Penelope, so hätte er schließlich nicht nötig gehabt, sich besonders zu beglaubigen: durch die Narbe und die Bekanntschaft mit der Eigenart seines von ihm gefertigten Bettes. Danach muß der edle Dulder in den 20 Jahren wirklich gealtert sein. Achill hat trotz seiner Jugend einen leiblich erwachsenen Sohn. Im französischen Epos erscheint Karl der Große fast immer als Greis, wie auch

Naimes, er ſpringt gleichſam von 20 Jahren auf 70, während Roland immer 20 bleibt. Nicht nur die geiſtigen, auch die körperlichen Eigenſchaften werden im Verlauf der Gedichte gern feſtgehalten, wie ſie einmal an den durch die Sage und die frühere epiſche Kunſtübung kryſtalliſirten Perſönlichkeiten von Anfang vorausgeſetzt werden. Frauen bleiben immer ſchön, Männer immer ſtark und tapfer. Gelegentlich werden, wie im Ruſſiſchen, ſogen. typiſche Teile im Vortrag ſtreng feſtgehalten, ſo wunderlich und antiquirt ſie auch ſcheinen mochten.

Auch im Einzelnen ſind Schilderungen nicht ſelten ſchablonenhaft. Beſtimmte Wendungen, Bilder, ſelbſt ganze Verſe, oder halbe in unpaſſender Verbindung, kehren wieder.[1]) Bei den Tataren wird der Aufbruch der Helden oft faſt gleichlautend erzählt. Oder es heißt:

lange dauert's hinzureiſen,
ſchnell kann man davon erzählen.

In den Liedern türkiſcher Stämme Südſibiriens analog:

Das an der eiſernen Pappel befindliche
Eiſengraue Pferd beſtieg er,
Trabte hierhin, trabte dorthin.
Des Himmels Staub fiel zur Erde,
Der Erde Staub ſtieg zum Himmel auf . . .
Daß es Winter war, merkte er am bereiften Kragen,
Daß es Sommer war, merkte er am erhitzten Schulterblatt.

Die homeriſchen Wiederholungen ſind ebenſo bekannt, wie oft behandelt. Sind charakteriſtiſche Attribute für die Poeſie überhaupt bezeichnend, ſo im Epos ebenſo zahlreich, wie konſtant, wozu man bei Miklošich, Wollner, Ralſton, Biſtrom, Gautier, Rambaud, Dozon, Holtzmann viele Belege findet. Im Ruſſiſchen z. B. iſt die Axt immer ſcharf, die Hand immer weiß, das Mädchen immer ſchön. Die konſtante Verbindung „weiße Hand" wird aber im Serbiſchen auch auf den Mohren übertragen. Dem Schimmel giebt man ſogar zuweilen eine ſchwarze Mähne. Lemminkäinen, der muntre Sohn Kalewas, bleibt es auch, als er tot aufgefiſcht wird (Kalew. 78, 274). Eine Frau, die einen andern Mann haben und darum den bisherigen totſchlagen will, heißt bei Radloff konſtant trefflich u. A. m. Stehende

[1]) Brandſtetter p. 3. 19 f. Paris Lit. fr. p. 60.

Beiwörter, formelhafte Eingänge und zahlreiche Wiederholungen sind auch sonst volkstümlicher Dichtung eigen.[1])

Wir müssen nun versuchen, uns über die Epochen der Volksepik eine Vorstellung zu bilden. Die Phantasie des Dichters, sagt Dilthey, ihr Verhältnis zu dem Stoff der erlebten Wirklichkeit und der Überlieferung, zu dem, was die Dichtung vorher erarbeitet hat, die eigentümlichen Grundgestalten dieser schaffenden Phantasie und der dichterischen Werke, welche aus dieser Beziehung entspringen: das ist Anfang und Ende aller Literaturgeschichte. Die Erforschung der dichterischen Phantasie ist die naturgemäße Grundlegung des wissenschaftlichen Studiums der poetischen Literatur und ihrer Geschichte. Denn jeder Zweig der Wissenschaften von den menschlich-gesellschaftlichen Zuständen erwächst nach seiner eignen, durch keine Theorie vorher angegebenen Regel aus der Verknüpfung philosophischer und vergleichend-historischer Einsichten u. s. w.

Die erlebte Wirklichkeit und die Überlieferung haben anscheinend in der Epik nicht den gleichen Einfluß auf den Dichter. Was mag es sein, was zuerst zur Epik anreizt?

Zwei Dinge, scheint mir, erregen in primitiven Zeiten am sichersten und allgemeinsten das Gemüt einer Volksgenossenschaft: ein Krieg, den fast Alle zu führen, und, wenn er unglücklich ist, zu fürchten haben, und der heilige Besitz an Götterglauben. Je mehr ein Volk oder eine Sprachgenossenschaft ein großes Heer ist, desto allgemeiner wird das Interesse an Kriegsepik sein. Da der Krieg eine Gesamtheit scharfen Entscheidungen aussetzte, so mußte sich sein Verlauf im Pulsschlag des Ganzen fühlbar machen. Auch heute galvanisirt ja gelegentlich noch ein großer Krieg große Völker, wie kaum eine andre öffentliche Frage. Darum ist ein nationaler Kampf ein echt volkstümliches Thema für den epischen Gesang. Wir werden also geneigt sein, nationale Volksepik zu erwarten, besonders wo der Krieg eine Gesamtheit in allen Fasern erregt hatte und wo er mit einem Triumph endete. Wie die volkstümliche Erregung zum Ausdruck drängt, so lauscht sie wiederum begierig auf ihr eigenes Echo und die ersten Regungen des epischen Gesanges drängen über sich selbst zu neuen Zwecken hin. Zur Zeit der Völkerwanderung etwa

[1]) Vgl. Pöhlmann p. 405 f., Rich. Meyer p. 220. 492, Scheffler I 18. 62 u. s. II 244.

mag man den Krieg als das tägliche Brot betrachtet haben. Heute hassen wir ihn im Grunde Alle, oder fast Alle. Wer sich in Walhöll wieder zu finden glaubt, wird das Leben nicht allzuhoch schätzen. Also, wird man folgern, müßten wir heute erst recht das Leben bereitwillig wegwerfen, um für einen rühmlichen Zweck dem „Jammerthal" den Rücken zu kehren. Aber so ist es nicht. Sondern wir sind im Grunde dem Kriege zu abgeneigt, um ihn als eine erwünschte Befreiungs-Gelegenheit zu betrachten. Das ist vielleicht unchristlich und doch auch nicht heidnisch in dem Sinne, wie unsre Vorfahren empfanden.

Wir sind auch gesellschaftlich nicht mehr gleichartig genug organisirt, um gleichmäßig über den Krieg zu denken. Jeder Landmann wird ihn hassen, weil seine Felder dadurch vernachlässigt oder sogar verwüstet werden. Ist er ausgebrochen, so geht aber doch in festen Staatsgefügen das Leben vielfach geordnet weiter: es wird Recht gesprochen, der Staat verwaltet, Universitäten und Schulen arbeiten weiter. Ein Teil der Bevölkerung ist also wieder nicht unmittelbar am Kriege beteiligt, während freilich das Schicksal des Vaterlandes und die Gefahr Angehöriger die Gemüter erregt. Kurz, man kann sagen, daß trotz alles gelegentlich aufflammenden Patriotismus der Krieg heute doch niemals so populär ist, wie in Zeiten anderer gesellschaftlicher Organisation. Daher würden wir weder jetzt Volksepik erwarten, noch glauben, daß der Kunstdichter auf ein Echo seines Gesanges rechnen kann, wie ehemals der Volksdichter.

Noch dazu wäre es erheblich schwieriger, den Kampf selbst und die Hauptführer zu schildern. Es läßt sich vermuten, daß unser Realitäts-Bedürfnis einen modernen Kriegsepiker entmutigen müßte. Die traditionelle epische Maschinerie wäre unmöglich und so dem heutigen Dichter ein Teil der Wirkungen auf die Phantasie abgeschnitten, was er durch erhöhte Kunst der Darstellung ersetzen müßte, indem er auf das grob Stoffliche jenes traditionellen Kunstmittels verzichtet. Die epische Maschinerie kann aber, wo historische Vorgänge Epik erzeugten, kaum ursprünglich sein.[1]) Die unmittelbare Verherrlichung einer That oder eines Ereignisses kann nicht von Wundern und vom Eingreifen der Götter berichtet haben. Vielmehr ist das Natürliche, daß man eine Darstellung des wirklichen Vorgangs versucht. Da nun

[1]) Vgl. Gervinus II 398 über den Sempacher Gesang.

die Sprache z. T. unverständlich wird und dann mitunter umgedeutet wird. So werden auch alte Erzählungen unverständlich. Sie bedürfen dann der erklärenden Umdeutung, sodaß ein Teil von Sagen auf solche Art entsteht.

Solche alten umgedeuteten Geschichten werden gern in ein geschichtliches Erdreich verpflanzt d. h. auf wirkliche Personen z. B. ein Herrscherhaus übertragen. Sind ferner die Götter einstmals persönlich an den irdischen Händeln beteiligt gewesen, so vermischen sich ihre Thaten und Eigenschaften desto leichter mit menschlichen. Nicht wenige Völker haben außerdem Neigung, ihre Abstammung auf die Götter zurückzuführen. So kann ein göttliches Wesen mit der Zeit zum ersten König oder zum ersten Menschen werden.[1]) Oder Dahâka, der tyrannische König, der auf Yima folgt, ist zuerst im Awesta eine wirkliche Schlange mit 3 Köpfen und 6 Augen, während er im spätern Epos ein wirklicher Mensch, ein Araber ist, dem aber zwei Schlangen aus den Schultern gewachsen waren.[2])

In einer Reihe von Epen verschmelzen mythische Personen mit geschichtlichen. Man verfolgt auch große geschichtliche Entscheidungen bis zu einer verhängnisvollen Begebenheit aus dem mythischen Dunkel hinauf. Diese Vermischung von Mythologie und Geschichte liegt vor im Mahabharata und Ramayana, im persischen Epos[3]), dessen Personen zum Teil in früherer Darstellung noch reineres mythologisches Gepräge zeigen, im finnischen Epos, nach unsrer Meinung z. T. in der Ilias, Odyssee und in den Nibelungen. Mythologische Schatten hielten sich am Leben durch Vermischung mit jugendfrischem Heldenblut. Die Odyssee hat wenigstens den Hintergrund des großen Krieges. Der Held, mag er auch mythologische Züge tragen, war mit in dem Kriege. Die Heimkehr und Rache an den Freiern, unentbehrliche Bestandteile des Epos, wäre hinfällig ohne die Voraussetzung des troischen Kampfes. Die Rückkehr ist denn freilich mit Abenteuern geschmückt, welche z. T. in Schifferſagen ihren Ursprung haben mögen. Spielt die Phantasie der Dichter mit solchen volkstümlichen Vorstellungen, so kann dies nur in einer Epoche sein, wo der wahre Sinn für Geschichte noch nicht entwickelt ist. Das Wunderbare scheint

---

[1]) Kuhn, Herabkunft[2] p. 30 f. Ed. Meyer, Äg. p. 47 f. 78. [2]) Spiegel Die arische Per. p. 257. [3]) Spiegel Ar. Per. p. 242 f. 295. 299. Mohl tome I préf. LXVIII.

kein Volksepos genaue Geschichte enthält, so weicht es um so mehr von dem ersten epischen Niederschlag ab. Die spätere Darstellung wird aber oft eine unwillkürliche Umformung mit der Tendenz sein, die Sachen so darzustellen, wie sie im Ganzen das Volk am liebsten hatte. Also das Volksepos wird bis zu einem gewissen Grade mitsamt dem Volksgeist auch dessen Ideale erkennen lassen. Wer seiner Väter gern gedenkt, wird ihnen Züge geben, durch welche sie, nach dem Urteil der Späteren, geehrt werden sollen. Also selbst das auf Geschichte ruhende Volksepos hat eine Tendenz zu antirealistischer Farbengebung. Geschichtliche Kämpfe geben aber ferner eigentlich auch erst nach ihrer Vollendung Muße zum Gesang.[1]) Wenn die Arbeit gethan ist, sieht man gern auf die bestandene Mühe zurück. Schon in dieser Epoche kann sich die Erinnerung trüben und die allen Völkern eigene Neigung geltend machen, die Thaten des eigenen Volkes zu steigern und ins Wunderbare zu erhöhen, Geschichte mit der Sage von Stammes-Heroen zu verschmelzen.

Nach dem, was uns vorliegt, ist vom Dichter erlebte Epik selten oder schwer fest zu stellen. Fassen wir die Volksepik im engsten und ursprünglichsten Sinne, so zeigte sie ein hastiges Aufschießen, aber nur kurze Dauer. Jedoch stirbt sie nicht ab, ohne den Samen der Tradition weithin auszustreuen. Im weitern Sinne, daß der Inhalt Gemeingut in Sagen und Geschichte des ganzen Volkes war, hat die Volksepik eine zweite Epoche. Wir können uns ihren Betrieb kaum anders denken, als wesentlich durch einen zünftigen Stand. Endlich kann die ganze Tradition von Einem zusammengefaßt werden, welcher damit eigentlich das Werk eines Kunstdichters vollbringt.

Jenen andern Inhalt von allgemeinem Interesse bildet nun das Wissen von den Göttern, von ihrem Verkehr und Zusammenhang mit den Menschen. Ist das älteste Epos Kriegsepos, so ist die Göttersage um so mehr episch verwendbar, je mehr sie Heldenleben wiederspiegelt. Wie Einer ist, so ist sein Gott. Die Erzählungen von Göttern spiegeln den Volksgeist, haben also darum Tendenz, mit analogen Geschichten desselben Volkes zu verschmelzen. Die Grenze zwischen Menschen und Göttern kann sich aber noch aus einem zweiten Grunde verschieben. Wie Tylor (Anf. I 296) treffend bemerkt, giebt es materielle oder primäre Sage und verbale oder sekundäre. Es ist bekannt, daß

[1]) Vergl I 467.

die Sprache z. T. unverständlich wird und dann mitunter umgedeutet wird. So werden auch alte Erzählungen unverständlich. Sie bedürfen dann der erklärenden Umdeutung, sodaß ein Teil von Sagen auf solche Art entsteht.

Solche alten umgedeuteten Geschichten werden gern in ein geschichtliches Erdreich verpflanzt d. h. auf wirkliche Personen z. B. ein Herrscherhaus übertragen. Sind ferner die Götter einstmals persönlich an den irdischen Händeln beteiligt gewesen, so vermischen sich ihre Thaten und Eigenschaften desto leichter mit menschlichen. Nicht wenige Völker haben außerdem Neigung, ihre Abstammung auf die Götter zurückzuführen. So kann ein göttliches Wesen mit der Zeit zum ersten König oder zum ersten Menschen werden.[1]) Oder Dahâka, der tyrannische König, der auf Yima folgt, ist zuerst im Awesta eine wirkliche Schlange mit 3 Köpfen und 6 Augen, während er im spätern Epos ein wirklicher Mensch, ein Araber ist, dem aber zwei Schlangen aus den Schultern gewachsen waren.[2])

In einer Reihe von Epen verschmelzen mythische Personen mit geschichtlichen. Man verfolgt auch große geschichtliche Entscheidungen bis zu einer verhängnisvollen Begebenheit aus dem mythischen Dunkel hinauf. Diese Vermischung von Mythologie und Geschichte liegt vor im Mahabharata und Ramayana, im persischen Epos[3]), dessen Personen zum Teil in früherer Darstellung noch reineres mythologisches Gepräge zeigen, im finnischen Epos, nach unsrer Meinung z. T. in der Ilias, Odyssee und in den Nibelungen. Mythologische Schatten hielten sich am Leben durch Vermischung mit jugendfrischem Heldenblut. Die Odyssee hat wenigstens den Hintergrund des großen Krieges. Der Held, mag er auch mythologische Züge tragen, war mit in dem Kriege. Die Heimkehr und Rache an den Freiern, unentbehrliche Bestandteile des Epos, wäre hinfällig ohne die Voraussetzung des troischen Kampfes. Die Rückkehr ist denn freilich mit Abenteuern geschmückt, welche z. T. in Schifferſagen ihren Ursprung haben mögen. Spielt die Phantasie der Dichter mit solchen volkstümlichen Vorstellungen, so kann dies nur in einer Epoche sein, wo der wahre Sinn für Geschichte noch nicht entwickelt ist. Das Wunderbare scheint

[1]) Kuhn, Herabkunft[2] p. 30 f. Ed. Meyer, Äg. p. 47 f. 78. [2]) Spiegel Die arische Per. p. 257. [3]) Spiegel Ar. Per. p. 242 f. 295. 299. Mohl tome I préf. LXVIII.

oft faſt das Natürliche, während das realiſtiſch Natürliche ungläubig angeſtaunt werden müßte. Kommen ſich die Menſchen ſehr verſchieden von den Göttern vor, ſo kann der Antrieb zur Götterepik geringer ſein, ja ſie könnte gradezu als Profanation empfunden werden. Da wir nun jene Vorſtellungen von der Teilnahme der Götter nicht haben, oder es unziemlich finden, das Walten der Vorſehung durchſchauen zu wollen, ſo ſind wir über dieſe Epoche volkstümlicher Epik hinaus. Haben Helden des Epos mythologiſches Blut in ſich, oder, was auf eins herauskommt, iſt ein mythiſcher Held mit einem geſchichtlichen verſchmolzen, ſo wird die Sage ſchon frühzeitig von wunderbaren Eigenſchaften und Thaten berichtet haben. Aber das häufige detaillirte Eingreifen der Götter in die Handlung und ihre ausgeſprochene Parteinahme bei Homer ſcheint dennoch eine lange, kunſtmäßige Pflege der Epik vorauszuſetzen.

Auch die vorliegende ſprachliche Darſtellung der ſogen. großen Volksepen reicht kaum je an die Zeiten des Urſprungs heran. Je einfacher die Sprache iſt, deſto volkstümlicher; die rhetoriſche Kunſt der Volksepen iſt überhaupt geringer als die der Kunſtepen. Wieviel Zeit iſt verfloſſen vom erſten epiſchen Geſang bis zur Ilias! Und doch iſt deren Form, von dem herrlichen Hexameter abgeſehen, relativ einfach. Da giebt es noch wenig Metonymie (Ares = Krieg, Hephäſt = Feuer). Ohne Perſonifikation wird vom Schlund des Krieges geredet. Perſonifizirt ſind 9, 501 die Bitten und die Ate (Verblendung), das Grauen und die Furcht,[1]) die Oſſa[2]) — Gerücht, Sage, als Botin des Zeus. Während uns moderne Redner ſo gern mit der ſogen. Anaphora, der Wiederholung des anfangenden Wortes, an das ſich immer neue Herrlichkeiten oder Scheußlichkeiten anreihen, überfüttern, wird in der Ilias im ſelben Vers nur Ares doppelt angerufen; an einer andern Stelle heißt es

> Dem nun geh ich entgegen und hätte er Hände wie Feuer,
> hätte er Hände wie Feuer und Mut wie funkelndes Eiſen.

Auch der Schmuck der zahlreichen ausgeführten Gleichniſſe ſcheint ein Zeichen langer Kunſtübung.

Iſt ſo nach unſrer Meinung die Epoche der eigentlichen Volksepik kurz, die der volkstümlichen Epik, in welcher Viele den überlieferten Stoff wiederholen und in Varianten bearbeiten, von längerer

[1]) des Ares 15, 119. [2]) 2, 93 u. Od. 1, 282. 24, 413.

Dauer, bis Einer endlich viele oder alle wesentlichen Traditionen zusammenfaßt, so wird man in den großen Literaturen so lange ein Vorwiegen des Epos vor der eigentlichen Kunst der Lyrik erwarten, als die Individualität noch wenig entwickelt und der Unterschied der Stände nicht scharf ausgeprägt ist. In Deutschland haben wir eine eigentliche Kunst der Lyrik nicht vor dem zwölften Jh., obgleich es vorher genug Lieder und Leiche gab. In Griechenland hatte die homerische Poesie abgeblüht, als Kallinus auftrat. In Frankreich folgt die kunstmäßige Lyrik ebenfalls erst auf lange Zeiten epischer Volksdichtung. Die geschichtliche Reihenfolge zeigt sich auch darin, daß die ersten Regungen der Kunstlyrik nach Form und Inhalt zuweilen stark an das Epos erinnern. So in Griechenland und in Deutschland. Bei uns machte das sageliet, da es, mündlich verbreitet, nicht so lang sein durfte, einen formalen Übergang zur Lyrik. In der volkstümlichen Lyrik des zwölften Jahrhunderts haben wir z. T. noch halb epische Gelegenheitsdichtung. Überall liegt die Zusammenfassung zu großen volkstümlichen Gedichten in den sogen. Nationalepen lange hinter den Begebenheiten selbst. Der Epiker berichtet meist nichts Erlebtes, sondern nährt sein Werk wesentlich von der Überlieferung. Seine Phantasie ist insofern beschränkt und seine Darstellung objektiv. Es muß wiederholt werden: weder historisch noch psychologisch läßt sich erweisen, daß die großen volkstümlichen Epen überall auf die gleiche Weise zu Stande gekommen sind. Nur einige allgemeine Verhältnisse schienen uns für alle analog vorauszusetzen.

Der Kunstepiker ist in der Wahl seines Themas weder an volkstümliche Tradition noch an die Zeit gebunden, in welcher seine Handlung vor sich geht. Daher kann er Interesse finden für alle möglichen, auch weit entlegenen, Gegenstände und Personen. Hat ihn die gütige Natur etwa gar zum Weihnachtsdichter erschaffen, so wäre es unbillig, von ihm eine besondere Fülle und Tiefe zu verlangen. Bei einer Gelegenheit, wo die Spielereien eine so große Rolle spielen, kann auch die poetische nicht ausgeschlossen sein. Die Kunstepiker wählen ihre Stoffe aus der Geschichte und Sage, sind realistisch oder transcendent, religiös oder weltlich. Vaterländische und religiöse Begeisterung, allgemein menschliches Interesse für einen Helden macht sich Luft, oder die Neigung für Märchen und Phantastik reizt zu einem Fluge ins alte romantische Land. Transcendente

Gegenſtände eignen ſich entweder nicht für das Drama, oder würden als viſionäre Proſa fade erſcheinen, zumal ſie auch in poetiſcher Form nicht viel Intereſſe finden. Gewiſſe Stoffe ſcheinen ſo an eine beſtimmte Zeit und an einen beſtimmten Kreis gebunden, daß der Nachwelt ihre Wiederholung ausgeſchloſſen dünkt.

Die deutſche höfiſche Epik des 12. und 13. Jh. erfreute ſich an fremden Rittergeſchichten, welche zur Blüte des heimiſchen Rittertums paßten. Die weltlich-religiöſen Ideale vom wahren Rittertum wollten ausgeſprochen ſein. Erſt die Kreuzzüge legen, wie Gervinus bemerkt, die Ideen der alten Welt ab, um die chriſtlichen aufzubringen. Jetzt herrſcht Gemüt und Empfindung ſchrankenlos; das Individuum kommt zu ſeinem Recht. Die eigentlich heroiſche Zeit ſtrebt nach dem Ruhm der Stärke, den Ritter macht das Handeln nach Prinzipien. Er zeigt humane Höflichkeit und chriſtliche Uneigennützigkeit. Er bedarf der Anerkennung durch einen König der Seele und eine Königin des Herzens. Der Gegenſtand, an welchem Ruhm erworben werden ſoll, wird ſorgſam gewählt u. ſ. w.

Die Epochen der Kunſtepik ſind von denen der Lyrik innerlich nicht ſo geſchieden, wie die volkstümlicher Epik. Kunſtepos und Lyrik können nebeneinander beſtehen. Beide ſetzen entwickelte Subjektivität voraus. Parodiſtiſche und ſatiriſche Epik entſteht erſt nach ernſthafter. Zuſammenhängende Didaktik in epiſcher Form ſetzt eine lange Übung in dieſer Form voraus. Wenn die Volksepik an große nationale Erſchütterungen anknüpft, ſo jedoch, daß ſie in ihrer Endform lange nach den behandelten Ereigniſſen fällt und dieſe in ſtarker Veränderung wiederſpiegelt, ſo kann man fragen, ob ein ähnliches Verhältnis für die Kunſtepik vorhanden iſt. Man ſucht nach den innern Eigenſchaften eines ausgeſprochen epiſchen Zeitalters oder nach der Zeit, wo ſich Kunſtepik erwarten läßt.

Das Epos in ſeinen reinſten Geſtalten entſteht in der Jugend und zur Zeit des Allgemeingefühls der Völker, gehört als Eigentum dem Ganzen und den Zeiten. Wo es in den Zeiten heller Geſchichte auftaucht, meint Gervinus, und ſeinen Stoff aus dieſer nimmt, fällt es zum hiſtoriſchen Gedicht herab. Wo es von Einzelnen in ſolchen Epochen einer fertigen Kultur mit Erfolg und als echtes Epos behandelt wird, da wird dies immer (wie bei Arioſt, Milton, Klopſtock) in eine Zeit treffen, die den Charakter einer Wiedergeburt, einer Verjüngung des Völkerlebens trägt und inſofern unſern Be-

dingungen nicht widerſpricht. Immer wird, wo das Ergebnis von einiger Bedeutung ſein ſoll, die Materie aus jenen jugendlichen Tagen der Völker genommen ſein, oder gar ſich aus den Quellen des echten Volksepos herleiten.

Im 12. und 13. Jh. hätten ja doch die Deutſchen an ſich die franzöſiſchen Stoffe nicht ſo eifrig zu bearbeiten brauchen. Daß ſie ſo auf Epik erpicht waren, kann ſeinen Grund nur darin haben, daß ſich ein Bedürfnis damit befriedigte. Man wird ſich alſo denken müſſen, daß in Deutſchland das Rittertum nicht ſatt werden konnte, ſich in dieſen Gedichten zu ſpiegeln, daß ſich in Italien bei Pulci, Bojardo, Arioſt und Taſſo die Luſt an Abenteuern und Phantaſtik befriedigte. Die lebendige Kunſt, die ſich noch fortentwickeln will, hat ihren natürlichen Boden in der nationalen Geſelligkeit und der Einheit der herrſchenden Phantaſie.[1]) Solche Einheit der herrſchenden Phantaſie ſcheint mir aber für das Kunſtepos ſelten. In Griechenland wirkten die homeriſchen Gedichte unwillkürlich als Muſter fort. Nach dieſer volkstümlichen Epik als einer mächtigen Tradition und einem berühmten Beiſpiel richteten ſich die Kunſtepiker. Literariſche Muſter wirken nicht ſelten analog wie eine Tyrannei der Mode, eine Neuigkeit der Induſtrie. Die Nachahmungen in der Literatur führen dann entweder zu einem Gipfel, oder verlaufen wieder, indem ſie zur flachen Ebene führen.

Läßt ſich wirklich eine Epoche als die des Kunſtepos charakteriſiren, ſo wird man auch darin, wie beim volkstümlichen Epos, eine Ausprägung deſſen ſehen müſſen, was der Zeit wert iſt, und ihre Ideale bildet. Sind die erzählten Begebenheiten unrealiſtiſch in dem Grade, daß ſie der Dichter nach unſrer Meinung z. T. ſelbſt nicht geglaubt hat, ſo dienen ſie doch entweder einem idealen Bedürfnis oder der Befriedigung der Phantaſie, welche nun einmal die Welt in andrer Form genießen will, als in der thatſächlicher Wirklichkeit. Sie dienen einem idealen Bedürfnis, wenn die Thaten des Helden zeigen ſollen, wie ein wahrer Held ſein müßte, deſſen über die Erfahrung hinaus geſteigertes Bild im Gedicht entworfen wird. Wird die Epik ſymboliſch-myſtiſch, ſo kann oder will der Dichter, was er zu ſagen hat, nicht direkt ſagen. Die gewöhnliche Szenerie ſcheint ihm, ſo müſſen wir annehmen, unpaſſend, um ſeine Gedanken zum

[1]) Lotze, Geſch. der Äſthetik p. 437.

Beiwörter, formelhafte Eingänge und zahlreiche Wiederholungen ſind auch ſonſt volkstümlicher Dichtung eigen.[1])

Wir müſſen nun verſuchen, uns über die Epochen der Volksepik eine Vorſtellung zu bilden. Die Phantaſie des Dichters, ſagt Dilthey, ihr Verhältnis zu dem Stoff der erlebten Wirklichkeit und der Überlieferung, zu dem, was die Dichtung vorher erarbeitet hat, die eigentümlichen Grundgeſtalten dieſer ſchaffenden Phantaſie und der dichteriſchen Werke, welche aus dieſer Beziehung entſpringen: das iſt Anfang und Ende aller Literaturgeſchichte. Die Erforſchung der dichteriſchen Phantaſie iſt die naturgemäße Grundlegung des wiſſenſchaftlichen Studiums der poetiſchen Literatur und ihrer Geſchichte. Denn jeder Zweig der Wiſſenſchaften von den menſchlich-geſellſchaftlichen Zuſtänden erwächſt nach ſeiner eignen, durch keine Theorie vorher angegebenen Regel aus der Verknüpfung philoſophiſcher und vergleichend-hiſtoriſcher Einſichten u. ſ. w.

Die erlebte Wirklichkeit und die Überlieferung haben anſcheinend in der Epik nicht den gleichen Einfluß auf den Dichter. Was mag es ſein, was zuerſt zur Epik anreizt?

Zwei Dinge, ſcheint mir, erregen in primitiven Zeiten am ſicherſten und allgemeinſten das Gemüt einer Volksgenoſſenſchaft: ein Krieg, den faſt Alle zu führen, und, wenn er unglücklich iſt, zu fürchten haben, und der heilige Beſitz an Götterglauben. Je mehr ein Volk oder eine Sprachgenoſſenſchaft ein großes Heer iſt, deſto allgemeiner wird das Intereſſe an Kriegsepik ſein. Da der Krieg eine Geſamtheit ſcharfen Entſcheidungen ausſetzte, ſo mußte ſich ſein Verlauf im Pulsſchlag des Ganzen fühlbar machen. Auch heute galvaniſirt ja gelegentlich noch ein großer Krieg große Völker, wie kaum eine andre öffentliche Frage. Darum iſt ein nationaler Kampf ein echt volkstümliches Thema für den epiſchen Geſang. Wir werden alſo geneigt ſein, nationale Volksepik zu erwarten, beſonders wo der Krieg eine Geſamtheit in allen Faſern erregt hatte und wo er mit einem Triumph endete. Wie die volkstümliche Erregung zum Ausdruck drängt, ſo lauſcht ſie wiederum begierig auf ihr eigenes Echo und die erſten Regungen des epiſchen Geſanges drängen über ſich ſelbſt zu neuen Zwecken hin. Zur Zeit der Völkerwanderung etwa

[1]) Vgl. Pöhlmann p. 405 f., Rich. Meyer p. 220. 492, Scheffler I 18. 62 u. ſ. II 244.

mag man den Krieg als das tägliche Brot betrachtet haben. Heute haſſen wir ihn im Grunde Alle, oder faſt Alle. Wer ſich in Walhöll wieder zu finden glaubt, wird das Leben nicht allzuhoch ſchätzen. Alſo, wird man folgern, müßten wir heute erſt recht das Leben bereitwillig wegwerfen, um für einen rühmlichen Zweck dem „Jammerthal" den Rücken zu kehren. Aber ſo iſt es nicht. Sondern wir ſind im Grunde dem Kriege zu abgeneigt, um ihn als eine erwünſchte Befreiungs-Gelegenheit zu betrachten. Das iſt vielleicht unchriſtlich und doch auch nicht heidniſch in dem Sinne, wie unſre Vorfahren empfanden.

Wir ſind auch geſellſchaftlich nicht mehr gleichartig genug organiſirt, um gleichmäßig über den Krieg zu denken. Jeder Landmann wird ihn haſſen, weil ſeine Felder dadurch vernachläſſigt oder ſogar verwüſtet werden. Iſt er ausgebrochen, ſo geht aber doch in feſten Staatsgefügen das Leben vielfach geordnet weiter: es wird Recht geſprochen, der Staat verwaltet, Univerſitäten und Schulen arbeiten weiter. Ein Teil der Bevölkerung iſt alſo wieder nicht unmittelbar am Kriege beteiligt, während freilich das Schickſal des Vaterlandes und die Gefahr Angehöriger die Gemüter erregt. Kurz, man kann ſagen, daß trotz alles gelegentlich aufflammenden Patriotismus der Krieg heute doch niemals ſo populär iſt, wie in Zeiten anderer geſellſchaftlicher Organiſation. Daher würden wir weder jetzt Volksepik erwarten, noch glauben, daß der Kunſtdichter auf ein Echo ſeines Geſanges rechnen kann, wie ehemals der Volksdichter.

Noch dazu wäre es erheblich ſchwieriger, den Kampf ſelbſt und die Hauptführer zu ſchildern. Es läßt ſich vermuten, daß unſer Realitäts-Bedürfnis einen modernen Kriegsepiker entmutigen müßte. Die traditionelle epiſche Maſchinerie wäre unmöglich und ſo dem heutigen Dichter ein Teil der Wirkungen auf die Phantaſie abgeſchnitten, was er durch erhöhte Kunſt der Darſtellung erſetzen müßte, indem er auf das grob Stoffliche jenes traditionellen Kunſtmittels verzichtet. Die epiſche Maſchinerie kann aber, wo hiſtoriſche Vorgänge Epik erzeugten, kaum urſprünglich ſein.[1]) Die unmittelbare Verherrlichung einer That oder eines Ereigniſſes kann nicht von Wundern und vom Eingreifen der Götter berichtet haben. Vielmehr iſt das Natürliche, daß man eine Darſtellung des wirklichen Vorgangs verſucht. Da nun

[1]) Vgl. Gervinus II 398 über den Sempacher Geſang.

kein Volksepos genaue Geschichte enthält, so weicht es um so mehr von dem ersten epischen Niederschlag ab. Die spätere Darstellung wird aber oft eine unwillkürliche Umformung mit der Tendenz sein, die Sachen so darzustellen, wie sie im Ganzen das Volk am liebsten hatte. Also das Volksepos wird bis zu einem gewissen Grade mitsamt dem Volksgeist auch dessen Ideale erkennen lassen. Wer seiner Väter gern gedenkt, wird ihnen Züge geben, durch welche sie, nach dem Urteil der Späteren, geehrt werden sollen. Also selbst das auf Geschichte ruhende Volksepos hat eine Tendenz zu antirealistischer Farbengebung. Geschichtliche Kämpfe geben aber ferner eigentlich auch erst nach ihrer Vollendung Muße zum Gesang.[1]) Wenn die Arbeit gethan ist, sieht man gern auf die bestandene Mühe zurück. Schon in dieser Epoche kann sich die Erinnerung trüben und die allen Völkern eigene Neigung geltend machen, die Thaten des eigenen Volkes zu steigern und ins Wunderbare zu erhöhen, Geschichte mit der Sage von Stammes-Heroen zu verschmelzen.

Nach dem, was uns vorliegt, ist vom Dichter erlebte Epik selten oder schwer fest zu stellen. Fassen wir die Volksepik im engsten und ursprünglichsten Sinne, so zeigte sie ein hastiges Aufschließen, aber nur kurze Dauer. Jedoch stirbt sie nicht ab, ohne den Samen der Tradition weithin auszustreuen. Im weitern Sinne, daß der Inhalt Gemeingut in Sagen und Geschichte des ganzen Volkes war, hat die Volksepik eine zweite Epoche. Wir können uns ihren Betrieb kaum anders denken, als wesentlich durch einen zünftigen Stand. Endlich kann die ganze Tradition von Einem zusammengefaßt werden, welcher damit eigentlich das Werk eines Kunstdichters vollbringt.

Jenen andern Inhalt von allgemeinem Interesse bildet nun das Wissen von den Göttern, von ihrem Verkehr und Zusammenhang mit den Menschen. Ist das älteste Epos Kriegsepos, so ist die Göttersage um so mehr episch verwendbar, je mehr sie Heldenleben wiederspiegelt. Wie Einer ist, so ist sein Gott. Die Erzählungen von Göttern spiegeln den Volksgeist, haben also darum Tendenz, mit analogen Geschichten desselben Volkes zu verschmelzen. Die Grenze zwischen Menschen und Göttern kann sich aber noch aus einem zweiten Grunde verschieben. Wie Tylor (Anf. I 296) treffend bemerkt, giebt es materielle oder primäre Sage und verbale oder sekundäre. Es ist bekannt, daß

[1]) Bergk I 467.

die Sprache z. T. unverständlich wird und dann mitunter umgedeutet wird. So werden auch alte Erzählungen unverständlich. Sie bedürfen dann der erklärenden Umdeutung, sodaß ein Teil von Sagen auf solche Art entsteht.

Solche alten umgedeuteten Geschichten werden gern in ein geschichtliches Erdreich verpflanzt d. h. auf wirkliche Personen z. B. ein Herrscherhaus übertragen. Sind ferner die Götter einstmals persönlich an den irdischen Händeln beteiligt gewesen, so vermischen sich ihre Thaten und Eigenschaften desto leichter mit menschlichen. Nicht wenige Völker haben außerdem Neigung, ihre Abstammung auf die Götter zurückzuführen. So kann ein göttliches Wesen mit der Zeit zum ersten König oder zum ersten Menschen werden.[1]) Oder Dahâka, der tyrannische König, der auf Yima folgt, ist zuerst im Awesta eine wirkliche Schlange mit 3 Köpfen und 6 Augen, während er im spätern Epos ein wirklicher Mensch, ein Araber ist, dem aber zwei Schlangen aus den Schultern gewachsen waren.[2])

In einer Reihe von Epen verschmelzen mythische Personen mit geschichtlichen. Man verfolgt auch große geschichtliche Entscheidungen bis zu einer verhängnisvollen Begebenheit aus dem mythischen Dunkel hinauf. Diese Vermischung von Mythologie und Geschichte liegt vor im Mahabharata und Ramayana, im persischen Epos[3]), dessen Personen zum Teil in früherer Darstellung noch reineres mythologisches Gepräge zeigen, im finnischen Epos, nach unsrer Meinung z. T. in der Ilias, Odyssee und in den Nibelungen. Mythologische Schatten hielten sich am Leben durch Vermischung mit jugendfrischem Heldenblut. Die Odyssee hat wenigstens den Hintergrund des großen Krieges. Der Held, mag er auch mythologische Züge tragen, war mit in dem Kriege. Die Heimkehr und Rache an den Freiern, unentbehrliche Bestandteile des Epos, wäre hinfällig ohne die Voraussetzung des troischen Kampfes. Die Rückkehr ist denn freilich mit Abenteuern geschmückt, welche z. T. in Schifferſagen ihren Ursprung haben mögen. Spielt die Phantasie der Dichter mit solchen volkstümlichen Vorstellungen, so kann dies nur in einer Epoche sein, wo der wahre Sinn für Geschichte noch nicht entwickelt ist. Das Wunderbare scheint

---

[1]) Kuhn, Herabkunft[2] p. 30 f. Ed. Meyer, Äg. p. 47 f. 78. [2]) Spiegel Die arische Per. p. 257. [3]) Spiegel Ar. Per. p. 242 f. 295. 299. Mohl tome I prés. LXVIII.

oft fast das Natürliche, während das realistisch Natürliche ungläubig angestaunt werden müßte. Kommen sich die Menschen sehr verschieden von den Göttern vor, so kann der Antrieb zur Götterepik geringer sein, ja sie könnte gradezu als Profanation empfunden werden. Da wir nun jene Vorstellungen von der Teilnahme der Götter nicht haben, oder es unziemlich finden, das Walten der Vorsehung durchschauen zu wollen, so sind wir über diese Epoche volkstümlicher Epik hinaus. Haben Helden des Epos mythologisches Blut in sich, oder, was auf eins herauskommt, ist ein mythischer Held mit einem geschichtlichen verschmolzen, so wird die Sage schon frühzeitig von wunderbaren Eigenschaften und Thaten berichtet haben. Aber das häufige detaillirte Eingreifen der Götter in die Handlung und ihre ausgesprochene Parteinahme bei Homer scheint dennoch eine lange, kunstmäßige Pflege der Epik vorauszusetzen.

Auch die vorliegende sprachliche Darstellung der sogen. großen Volksepen reicht kaum je an die Zeiten des Ursprungs heran. Je einfacher die Sprache ist, desto volkstümlicher; die rhetorische Kunst der Volksepen ist überhaupt geringer als die der Kunstepen. Wieviel Zeit ist verflossen vom ersten epischen Gesang bis zur Ilias! Und doch ist deren Form, von dem herrlichen Hexameter abgesehen, relativ einfach. Da giebt es noch wenig Metonymie (Ares = Krieg, Hephäst = Feuer). Ohne Personifikation wird vom Schlund des Krieges geredet. Personifizirt sind 9, 501 die Bitten und die Ate (Verblendung), das Grauen und die Furcht,[1]) die Ossa[2]) — Gerücht, Sage, als Botin des Zeus. Während uns moderne Redner so gern mit der sogen. Anaphora, der Wiederholung des anfangenden Wortes, an das sich immer neue Herrlichkeiten oder Scheußlichkeiten anreihen, überfüttern, wird in der Ilias im selben Vers nur Ares doppelt angerufen; an einer andern Stelle heißt es

> Dem nun geh ich entgegen und hätte er Hände wie Feuer,
> hätte er Hände wie Feuer und Mut wie funkelndes Eisen.

Auch der Schmuck der zahlreichen ausgeführten Gleichnisse scheint ein Zeichen langer Kunstübung.

Ist so nach unsrer Meinung die Epoche der eigentlichen Volksepik kurz, die der volkstümlichen Epik, in welcher Viele den überlieferten Stoff wiederholen und in Varianten bearbeiten, von längerer

[1]) des Ares 15, 119. [2]) 2, 93 u. Od. 1, 282. 24, 413.

Dauer, bis Einer endlich viele oder alle wesentlichen Traditionen zusammenfaßt, so wird man in den großen Literaturen so lange ein Vorwiegen des Epos vor der eigentlichen Kunst der Lyrik erwarten, als die Individualität noch wenig entwickelt und der Unterschied der Stände nicht scharf ausgeprägt ist. In Deutschland haben wir eine eigentliche Kunst der Lyrik nicht vor dem zwölften Jh., obgleich es vorher genug Lieder und Leiche gab. In Griechenland hatte die homerische Poesie abgeblüht, als Kallinus auftrat. In Frankreich folgt die kunstmäßige Lyrik ebenfalls erst auf lange Zeiten epischer Volksdichtung. Die geschichtliche Reihenfolge zeigt sich auch darin, daß die ersten Regungen der Kunstlyrik nach Form und Inhalt zuweilen stark an das Epos erinnern. So in Griechenland und in Deutschland. Bei uns machte das sageliet, da es, mündlich verbreitet, nicht so lang sein durfte, einen formalen Übergang zur Lyrik. In der volkstümlichen Lyrik des zwölften Jahrhunderts haben wir z. T. noch halb epische Gelegenheitsdichtung. Überall liegt die Zusammenfassung zu großen volkstümlichen Gedichten in den sogen. Nationalepen lange hinter den Begebenheiten selbst. Der Epiker berichtet meist nichts Erlebtes, sondern nährt sein Werk wesentlich von der Überlieferung. Seine Phantasie ist insofern beschränkt und seine Darstellung objektiv. Es muß wiederholt werden: weder historisch noch psychologisch läßt sich erweisen, daß die großen volkstümlichen Epen überall auf die gleiche Weise zu Stande gekommen sind. Nur einige allgemeine Verhältnisse schienen uns für alle analog vorauszusetzen.

Der Kunstepiker ist in der Wahl seines Themas weder an volkstümliche Tradition noch an die Zeit gebunden, in welcher seine Handlung vor sich geht. Daher kann er Interesse finden für alle möglichen, auch weit entlegenen, Gegenstände und Personen. Hat ihn die gütige Natur etwa gar zum Weihnachtsdichter erschaffen, so wäre es unbillig, von ihm eine besondere Fülle und Tiefe zu verlangen. Bei einer Gelegenheit, wo die Spielereien eine so große Rolle spielen, kann auch die poetische nicht ausgeschlossen sein. Die Kunstepiker wählen ihre Stoffe aus der Geschichte und Sage, sind realistisch oder transcendent, religiös oder weltlich. Vaterländische und religiöse Begeisterung, allgemein menschliches Interesse für einen Helden macht sich Luft, oder die Neigung für Märchen und Phantastik reizt zu einem Fluge ins alte romantische Land. Transcendente

Gegenstände eignen sich entweder nicht für das Drama, oder würden als visionäre Prosa fade erscheinen, zumal sie auch in poetischer Form nicht viel Interesse finden. Gewisse Stoffe scheinen so an eine bestimmte Zeit und an einen bestimmten Kreis gebunden, daß der Nachwelt ihre Wiederholung ausgeschlossen dünkt.

Die deutsche höfische Epik des 12. und 13. Jh. erfreute sich an fremden Rittergeschichten, welche zur Blüte des heimischen Rittertums paßten. Die weltlich-religiösen Ideale vom wahren Rittertum wollten ausgesprochen sein. Erst die Kreuzzüge legen, wie Gervinus bemerkt, die Ideen der alten Welt ab, um die christlichen aufzubringen. Jetzt herrscht Gemüt und Empfindung schrankenlos; das Individuum kommt zu seinem Recht. Die eigentlich heroische Zeit strebt nach dem Ruhm der Stärke, den Ritter macht das Handeln nach Prinzipien. Er zeigt humane Höflichkeit und christliche Uneigennützigkeit. Er bedarf der Anerkennung durch einen König der Seele und eine Königin des Herzens. Der Gegenstand, an welchem Ruhm erworben werden soll, wird sorgsam gewählt u. s. w.

Die Epochen der Kunstepik sind von denen der Lyrik innerlich nicht so geschieden, wie die volkstümlicher Epik. Kunstepos und Lyrik können nebeneinander bestehen. Beide setzen entwickelte Subjektivität voraus. Parodistische und satirische Epik entsteht erst nach ernsthafter. Zusammenhängende Didaktik in epischer Form setzt eine lange Übung in dieser Form voraus. Wenn die Volksepik an große nationale Erschütterungen anknüpft, so jedoch, daß sie in ihrer Endform lange nach den behandelten Ereignissen fällt und diese in starker Veränderung wiederspiegelt, so kann man fragen, ob ein ähnliches Verhältnis für die Kunstepik vorhanden ist. Man sucht nach den innern Eigenschaften eines ausgesprochen epischen Zeitalters oder nach der Zeit, wo sich Kunstepik erwarten läßt.

Das Epos in seinen reinsten Gestalten entsteht in der Jugend und zur Zeit des Allgemeingefühls der Völker, gehört als Eigentum dem Ganzen und den Zeiten. Wo es in den Zeiten heller Geschichte auftaucht, meint Gervinus, und seinen Stoff aus dieser nimmt, fällt es zum historischen Gedicht herab. Wo es von Einzelnen in solchen Epochen einer fertigen Kultur mit Erfolg und als echtes Epos behandelt wird, da wird dies immer (wie bei Ariost, Milton, Klopstock) in eine Zeit treffen, die den Charakter einer Wiedergeburt, einer Verjüngung des Völkerlebens trägt und insofern unsern Be-

dingungen nicht widerspricht. Immer wird, wo das Ergebnis von einiger Bedeutung sein soll, die Materie aus jenen jugendlichen Tagen der Völker genommen sein, oder gar sich aus den Quellen des echten Volksepos herleiten.

Im 12. und 13. Jh. hätten ja doch die Deutschen an sich die französischen Stoffe nicht so eifrig zu bearbeiten brauchen. Daß sie so auf Epik erpicht waren, kann seinen Grund nur darin haben, daß sich ein Bedürfnis damit befriedigte. Man wird sich also denken müssen, daß in Deutschland das Rittertum nicht satt werden konnte, sich in diesen Gedichten zu spiegeln, daß sich in Italien bei Pulci, Bojardo, Ariost und Tasso die Lust an Abenteuern und Phantastik befriedigte. Die lebendige Kunst, die sich noch fortentwickeln will, hat ihren natürlichen Boden in der nationalen Geselligkeit und der Einheit der herrschenden Phantasie.[1]) Solche Einheit der herrschenden Phantasie scheint mir aber für das Kunstepos selten. In Griechenland wirkten die homerischen Gedichte unwillkürlich als Muster fort. Nach dieser volkstümlichen Epik als einer mächtigen Tradition und einem berühmten Beispiel richteten sich die Kunstepiker. Literarische Muster wirken nicht selten analog wie eine Tyrannei der Mode, eine Neuigkeit der Industrie. Die Nachahmungen in der Literatur führen dann entweder zu einem Gipfel, oder verlaufen wieder, indem sie zur flachen Ebene führen.

Läßt sich wirklich eine Epoche als die des Kunstepos charakterisiren, so wird man auch darin, wie beim volkstümlichen Epos, eine Ausprägung dessen sehen müssen, was der Zeit wert ist, und ihre Ideale bildet. Sind die erzählten Begebenheiten unrealistisch in dem Grade, daß sie der Dichter nach unsrer Meinung z. T. selbst nicht geglaubt hat, so dienen sie doch entweder einem idealen Bedürfnis oder der Befriedigung der Phantasie, welche nun einmal die Welt in andrer Form genießen will, als in der thatsächlicher Wirklichkeit. Sie dienen einem idealen Bedürfnis, wenn die Thaten des Helden zeigen sollen, wie ein wahrer Held sein müßte, dessen über die Erfahrung hinaus gesteigertes Bild im Gedicht entworfen wird. Wird die Epik symbolisch-mystisch, so kann oder will der Dichter, was er zu sagen hat, nicht direkt sagen. Die gewöhnliche Szenerie scheint ihm, so müssen wir annehmen, unpassend, um seine Gedanken zum

[1]) Lotze, Gesch. der Ästhetik p. 437.

Ausdruck zu bringen. Oder er will überhaupt den Staub des Irdischen ganz von sich schütteln, um sich frei in einer höheren Sphäre zu ergehen. Was er in der Welt nicht findet, genießt er in der Phantasie. Die Kunstepik scheint mir im Ganzen diesen transcendenten Zug zu haben, außer wo sie satirisch und parodistisch wird. Die Wahl religiöser Stoffe gehört dahin, wie bei Milton, Klopstock, Chateaubriands Martyrs, die von Lamartine und A. de Vigny erwähnten Sachen, die Noachiden u. A. m.; die italischen Epen, Spensers Feenkönigin, Wielands Oberon sind eine weltliche Spielart. Es ist eine Kompensation des Lebens durch die Dichtung,[1]) welche sich nur so fixiren läßt, daß sie in geistig gebildete und lebhaft angeregte Zeiten fällt, darin aber beliebig mit Lyrik und Drama zusammen bestehen kann.

Wenn der Kunstepiker selten zu einem Stoff aus der Zeitgeschichte greift, könnte er nicht ein Thema wählen, was günstiger ist, als das oben genannte Kriegsthema? Oder fehlt es an einem Helden, wie Byron meinte? In der That, es läßt sich kaum angeben, auf welches allgemeine Interesse der ernsthafte Epiker der Zeitgeschichte rechnen könnte. Man könnte denken, daß mühevolle geographische Entdeckungen, welche einen Reisenden hundertmal dicht an den Tod bringen und uns von fremden Ländern und Menschen berichten, einen Epiker reizen. Aber das Interesse daran ist weder so tief und allgemein, noch seine Befriedigung auf den Epiker angewiesen oder auf die Wirksamkeit fahrender Sänger oder Rezitatoren. Kehrt der Held zurück, so berichten die Zeitungen oder er selbst in einem Buche oder in Vorträgen, deren Einzelheiten vollauf sättigen. Die großen Thaten werden jetzt beinahe photographisch aufgenommen, während früher der Epiker nach Tradition, allerdings auch mit Phantasie, darstellen mußte. Der epische Gegenstand selbst wird uns jetzt ausführlich und thatsächlich mitgeteilt und, noch von ihm abgesehen, erhält unser Geist durch das gesamte sonstige Leben einen beklemmenden Überfluß von Nahrung. Die Erinnerungen, die uns aus der eigenen Geschichte teuer sind, bringt der Historiker zu Papier, und was sonst in dem wüsten Treiben der Welt passirt, hat zu wenig Reiz über die Nachrichten hinaus, welche die Zeitung bringt. Nur einem Goethe konnte vor 100 Jahren seine unvergängliche epische Dichtung ge-

[1]) Lotze, Gesch. der Ästhetik p. 537.

lingen, die, ein Ereignis naher Vergangenheit benutzend, ihm nach seinem Geständnis Gelegenheit gab, gewisse Vorstellungen, Gefühle, Begriffe der Zeit auszusprechen, aber die dargestellten Menschen mit einer feinen, liebenswürdigen Idealität steigerte. Fast scheint es, als wäre für uns nur ein episches Gedicht möglich wie Byrons Don Juan, wozu aber auch ein Talent wie Byrons gehören würde. Oder ein ähnlich angelegter Dichter müßte den Spuren von Nikolaus Klim nachwandeln.

4. Das Märchen.

Die vorher genannte Kompensation des Lebens durch die Dichtung ist allen Arten der Poesie eigen, aber nicht so, daß diese Kompensation das wesentliche Merkmal der Poesie ausmacht. Besonders lebhaft tritt sie uns, wie mir scheint, noch im Märchen entgegen, das Vischer eine spielende Arabeske des ächten Epos nennt. Es sei ein Weltbild, in welchem das Naturgesetz zu Gunsten des Begriffes des Gutes sich lüftet; allerdings ziehe sich in den Begriff des Gutes auch der des Guten hinein. Das Märchen, z. T. von mythologischem Ursprung, befriedigt ästhetische und ethische Bedürfnisse. Es muß ungewöhnliche Dinge erzählen. Daher wird es teils schauerlich, teils besonders schön sein. Da giebt es versunkene Herrlichkeit, vergrabene Schätze, ein wunderbares Glückskind, welches sie findet, einen Ungeschickten, welcher nicht zugreifen kann. Der Humor bekennt in Sage und Märchen, daß der Dumme Glück hat. Das bedrückte Rechtsgefühl stellt Vergleichungen an zwischen dem Lauf der Welt, wie er ist und wie er sein sollte. Was aber die Welt oft nicht giebt, das gewährt das Märchen: Reinheit und Güte siegt über Verderbtheit und Bosheit, Unschuld und Wahrhaftigkeit über boshafte List. Wenn das Prinzip der poetischen Gerechtigkeit definirt wird als eine Bestätigung jenes Glaubens an die kausale Verknüpfung zweier völlig geschiedener Dinge, wie es sittliche Güte und irdisches Glück sind, so lebt sich dieses „höchst unwirkliche Prinzip“ allerdings in voller Unschuld nur im Märchen aus, dessen kindlicher Optimismus in der Wirklichkeit meist unbestätigt bleibt Unsere Märchen sind, wie besonders seit Benfey's Pantschatantra bekannt, zum Teil aus Indien herzuleiten. Aber es ist vollkommen unbeweisbar, auch psychologisch unglaublich, daß die außerindischen Völker nicht auch selbst Märchen und Sagen geschaffen haben. Vielmehr werden uns Märchen fast überall auf der Erde entgegentreten.

5. Die epische Behandlung der Tierfabel.

Die epische Behandlung der Tierfabel oder des Tiermärchens gehört in der abendländischen Literatur erst dem Mittelalter an[1]) und zunächst der lateinischen Dichtung der Geistlichen. Man frägt nach den Quellen, die sie benutzten und nach der Tendenz dieser Geschichten. Da Tiergeschichten vielfach auf der Erde angetroffen werden, nicht etwa bloß bei Völkern derselben Rasse, in Afrika, Amerika und Asien, so kann, ehe Entlehnung oder Wanderung nachgewiesen wird, die Quelle zunächst eine allgemein menschliche Neigung sein.

Die Tiere, kann man sich denken, zeigen, anders als die Pflanzen, eine starke Analogie mit dem menschlichen Wesen. Denn sie haben ihren Willen, ihre scharf ausgeprägten Neigungen, Abneigungen und Gewohnheiten, ihr freundliches oder feindliches Verhalten gegen einander. An ihr Wesen und ihre Erscheinung knüpft sich mancher Aberglaube. So hatte die Phantasie, welche bei den Handlungen der Tiere den unbekannten inneren Beweggründen nachsann, und jener Aberglaube Spielraum in der Ausdeutung jener Wesen.

Wie man Tiere anredet und oft einem überraschenden Verständnis begegnet oder zu begegnen glaubt, so kann man ihnen diese geistige Regsamkeit auch für ihre eignen Angelegenheiten zutrauen, oder mit dem Gedanken daran spielen. Will man nun diese Dinge darstellen, so bleibt kein andres Mittel, als die Tiere menschlich reden zu lassen. Thun sie dies, so wird ihr Verhalten unwillkürlich nach Analogie des menschlichen gedeutet werden. Besonders wichtige Tiere können dann auch charakteristische Namen erhalten. Kurz, die Annahme, daß Tiergeschichten in dieser naiven, tendenzfreien Weise entstehen, scheint psychologisch wohl glaublich. Weder Satire noch Didaktik wird man für diese Anfänge als treibendes Prinzip glaublich finden.

Stimmen nun einzelne Tiergeschichten des abendländischen Tier-

---

[1]) Müllenhoff Ztschr. f. D. A. 1875. 18, 1 f. Paris Lit. fr. p. 120. Wackernagel p. 228 f. Gröb. Grundr. II, 1, 179. 409 f. Voretzsch, Preuß. Jahrb. 1895 p. 417 f. 452 f. Jak. Grimms deutsche Tiersage u. die moderne Forschung. Ztschr. f. Vpf. II 211 f. 72. Ebert III 76 f. ten Brink I 63. 172. 245. Byzantinisches s. Krumbacher p. 873 f. v. Reinhold p. 43. Comparetti p. 247. Grosse p. 244 f. Goethe über Casti (Ferneres über Kunst).

epos in Frankreich und Deutschland mit Traditionen aus Indien überein, so wäre erstens an sich denkbar, daß dies auf eine Zeit zurückführt, wo die Indokelten noch ungetrennt bei einander saßen. Dann hätten sie die Fabeln oder Fabelkeime als Urbesitz auf die Wanderung mitgenommen. Oder zweitens kann die indische Fabel durch Vermittelung der Araber (deren Fabelbuch Kalilah und Dimnah) nach dem Westen gekommen sein. Drittens kann durch literarische Tradition der griechisch-römische Fabelschatz des Äsop und Phädrus nach Gallien und Germanien gedrungen sein.

Nimmt man Entlehnung aus dem Osten und aus der klassischen Literatur an, so frägt sich immer noch, ob die Tiersage als Ganzes, so wie sie im Epos vorliegt, entlehnt ist. Die streng nachweisbare Entlehnung beschränkt sich doch nur auf einzelne Geschichten. Dagegen zeigen die Tiermärchen eine Neigung zur Reihen- und Cyklenbildung. Außerdem entstehen größere Epen nicht auf einen Schlag, sondern allmählich wachsen und verwachsen die kleinen Geschichten.

Wir wissen nun, daß die mittelalterlichen Dichter volkstümliche Erzählungen von Tieren kannten, welche mündlich fortgepflanzt wurden (fabulae rusticae). Außerdem gab es eine Entwicklung in der lateinischen Dichtung des 8.—12. Jahrhunderts, welche als eine Zwittergattung zwischen Fabel und Epik bezeichnet werden kann. Wir werden demgemäß glauben, daß für die eigentliche Tierepik außer der literarischen Tradition doch die mündliche, volkstümliche des Tiermärchens von großem Einfluß war. Im zweiten Jh. nach Christus entstand in Alexandria der Physiologus „eine populäre Fabelzoologie mit christlich-dogmatischem Beiwerk"; er wurde im Anfang des 12. Jh. in Frankreich übersetzt. In diese Zeit gehört auch der Ysengrimus (ed. E. Voigt). Wollten die Tiermärchen unterhalten, nicht belehren, so entwickelte sich allmählich doch auch eine satirisch-didaktische Tendenz des Tierepos. Möglich, daß die geistlichen Dichter zu dieser Maskendichtung sich angeregt fanden durch die Bemerkung Matthä. 7, 15. Die von Fuchs und Wolf berichteten Geschichten wiesen, wie sie ursprünglich etwas vermenschlicht worden waren, in einer reiferen Zeit wieder auf die analoge Menschenwelt hin. In neuester Zeit sind Reinekes Geschichten gelegentlich absolut Maske geworden — bei A. Fitger (Requiem aeternam dona ei 1894 p. 155 f.).

Die naiven Tiergeschichten entspringen also aus Beobachtung

und Ausdeutung der Tiere. Manche ihrer Eigenschaften, wie Tapferkeit, Klugheit, Fleiß, die konstante Ausprägung ihres Willens, macht sie dem Menschen teils vertraut, teils rätselhaft. Das Spiel des Willens fand sein Analogon in der Art des Menschen. Sie sprechen z. T. eine geheimnisvolle Sprache. Manche von ihnen lieben einen einsamen und dunklen Aufenthalt. Alles dies regte die Phantasie an. So können sie auch als Muster oder Abschreckung mit dem Menschen verglichen werden. Aus einzelnen Geschichten setzt sich mit der Zeit ein Märchen zusammen. Endlich kann solches Märchen als Maske benutzt werden, um manche Dinge zu sagen, die man direkt nicht aussprechen mag. Im Geist eines geistlichen Dichters kann wohl jene Mahnung „sehet Euch vor vor den falschen Propheten, die in Schafskleidern zu Euch kommen, inwendig aber sind sie reißende Wölfe" einen Antrieb gegeben haben, menschliche Verhältnisse mit diesen symbolischen Mitteln darzustellen.

Die griechische Batrachomyomachie aber, in der Frösche und Mäuse gigantische Thaten nachahmen, ist nur Parodie des Epos, welche durch den Gegensatz zwischen der Form des heroischen Epos und dem kleinlichen Inhalt wirken soll.

6. Der Roman.

Während die Teilnahme für größere Epen in Versen entschieden abnimmt, ist ein guter Roman oder eine gute Novelle des Interesses viel sicherer. Der Roman fehlt kaum einem Kulturvolke. Wie ihn die Griechen in später Zeit entwickelten, hat E. Rohde dargelegt. Der griechische Roman war zusammengesetzt aus einer Liebesgeschichte und einer Masse phantastischer Abenteuer zu Land und See. Während manche Schöpfungen dieses Gebiets von den Literarhistorikern als Roman in Versen bezeichnet werden, sind wir gewöhnt, darunter ein Prosawerk zu verstehen. Die Frage, ob ein Roman- und Novellenschriftsteller ein Poet sein könne, sollte nicht erhoben werden, wenn auch Schiller den Romanschreiber nur den Halbbruder des Dichters nennt (XII 218). Werden wir geneigt sein Heyse, Keller, C. F. Meyer, Turgenjeff, Kjeland u. s. w. als Novellisten Poeten zu nennen, so können wir das auch durch eine kurze theoretische Erwägung rechtfertigen.

Da Phantastik nicht zur Poesie gehört, obgleich sie eine Seite ihrer Doppelnatur bildet, so wird eine Erzählung nicht unpoetisch,

wenn sie auch völlig realistisch ist, wie z. B. Kellers Romeo und Julia auf dem Dorfe. Der Novellist hat aber auch den sonstigen Anforderungen an den Poeten zu genügen. Er hat eine Auswahl zu treffen, er muß eine Einheit schaffen, die Phantasie durch Plastik der Personen und ihrer Handlungen befriedigen. Wenn er Gestalten schafft, die mich zur Teilnahme nötigen, so ist er ja Poet, Macher, wie Schiller sagte. Daß er die Prosa braucht statt der Verse, kann gegen den poetischen Charakter seines Werkes nichts entscheiden. Sonst wäre ja wohl auch das Prosadrama aus der Poesie zu streichen. Nun ist freilich ein gutes Drama schwieriger als ein guter Roman. Aber es läßt sich nicht einsehen, warum nur die Form der Darstellung ein Produkt ins Reich der Poesie erheben soll. Wir müßten sonst sagen, ein Poet sei nur, wer Verse macht.

Man kann weiter einwerfen, daß ein Roman, wenn er vollkommen realistisch ein Ereignis darstellt, wie es wohl gewesen sein könnte, sich nicht von einer geschichtlichen Darstellung unterscheidet, die übrigens ohne wissenschaftliche Phantasie ja auch nicht gelingen kann. Aber der Historiker mit seiner realistischen Grundlage fordert von uns absoluten historischen Glauben, der Novellist dagegen hat entweder keine oder nur dürftige Thatsachen, die er bearbeitet und fordert nur ästhetischen Glauben: so könnte es wohl wirklich und genau geschehen, wenn wir die Voraussetzungen des Novellisten zugeben. Seine Arbeit ist in höherem Grade eine poetische, schaffende, als die des Historikers. Wer nun noch bedenklich den Kopf schüttelt und den Realismus des Novellisten als antipoetisch bezeichnet, dem kann man zur Beruhigung sagen, daß der Novellist insofern tausendmal unrealistisch ist, als er Vorgänge, Bewegungen, Seufzer u. s. w. erzählt, bei denen er nicht dabei war und die ihm kein Andrer mitgeteilt haben kann. Ja er sagt uns von Gedanken seiner Personen, die überhaupt nicht ausgesprochen worden sind. Selbst bei der sogen. Ich-Form des Romans lassen sich ähnliche Mittel der Darstellung nicht vermeiden.

Unsre realistischen Bedürfnisse drängen aber die Epiker zur Prosa. Denn das beliebte milieu und hundert bezeichnende Kleinigkeiten lassen sich in der Freiheit der Prosa viel bequemer und anschaulicher zu einem lebensvollen Bilde verarbeiten, als beim Zwang des Verses. Der Roman befriedigt durch seine sprachliche Form unser photographisches Interesse, wie es oben genannt wurde, ohne daß doch ein guter Novellist zur Mechanik des wirklichen Photographen herabsinkt. Selbst

wenn uns die farbige Photographie gelingt, könnte sie nie hoffen, tiefere Kunstbedürfnisse zu befriedigen und den wahren Maler zu verdrängen. Stimmungen und Ideen lassen sich selten oder nie durch photographische Wiedergabe darstellen. Die religiöse und Historien-Malerei sind, noch von der Technik abgesehen, Kunstwerke, deren äußere Form von der innern abhängig ist. Der Novellist kann dieser innern Form auch nicht entbehren, selbst wenn er behauptet, nichts weiter darstellen zu wollen, als wie Menschen von einer bestimmten Beschaffenheit unter bestimmten Umständen handeln müssen. Selbst bei einer solchen psychologischen Zergliederung muß die Zahl und Art der Personen und die Anfangssituation mit den zur Entwicklung treibenden Momenten vom Novellisten geschaffen werden. Er selbst, scheinbar nur das Leben abschildernd, muß in jedem Augenblick sich in die Seele seiner Personen versetzen, um konsequent und wahr zu bleiben.

Die innere Form des Romans kann auch hergenommen sein von einem tiefern Prinzip. Dies kann ein Kontrast sein, welcher eine bestimmte Epoche bewegt, oder welcher sich dem allgemein Menschlichen annähert. Tolstoi scheint z. B. in seiner vortrefflichen Anna Karenina nicht die Absicht gehabt zu haben, ein schmeichelhaftes Bild vom Leben der höhern Schichten seiner Landsleute zu entwerfen, sondern Schäden zu schildern. Daneben kommt sein Gedanke, daß man dem Übel nicht widerstreben soll, an Karenin zum Ausdruck. Durch Spielhagens ältere Werke zieht sich anscheinend der Gegensatz zwischen Bürgertum und Adel. Immermanns Münchhausen ist zum großen Teil Satire. Bei Dickens kommen die Leute aus dem Volke im Ganzen besser weg, als die Reichen. In der modernen norwegischen Literatur, die so vortreffliche Sachen hat, erscheint öfter der Kontrast zwischen Orthodoxie und Aufklärung. Etwas pathologischer zieht sich der rote Faden der durch Vererbung bedingten Dekadence durch das Leben ganzer Geschlechter bei Zola. Dies sind freilich nicht so umfassende Gegensätze wie in den großen Epen der Kampf eines Volkes gegen ein anderes, einer Religion gegen eine andere: aber doch wirkt eine solche Idee als innere Form. Allerdings müssen wir W. v. Humboldt zugeben, daß der Roman durch eine ausgesprochene Tendenz leicht etwas Unpoetisches erhalten kann. Da wir die Zeit, in der wir leben, immer nur partiell verstehen, erst später der Historiker erkennt, wo allerlei früher hinaus wollte, so hat sich die zeitgenössische Epik zu beschrän-

ken und muß durch individuelle Treue ersetzen, was der Epiker in wenigen repräsentativen Personen darstellt.

Die Abnahme des didaktischen Gedichts hat nichts Erstaunliches. Die Renaissance ließ sich durch antike Vorbilder bestimmen, wir einige Zeit durch die Renaissance. Aber jene poetischen Ideale liegen hinter uns. Zudem ist unsre wissenschaftliche Erkenntnis so erweitert, daß sie den Poeten erdrücken würde und so mannichfaltig, daß wir froh sind, wenn wir uns einigermaßen auf dem Laufenden halten, statt uns die Weisheit in poetischer Form vorsetzen zu lassen.

Sind wir für das historische Epos zu unkriegerisch, zu unchristlich und zu historisch gelehrt, so bliebe noch das religiöse oder mystisch-symbolische. Auch dafür ist nicht Stimmung. Zudem wären es Gedichte, welche eigentlich nur äußerlich episch sind. Denn ästhetischer Geschmack und andächtiges Gefühl sind, wie Lecky bemerkt, so ganz und gar verschieden, daß beide unmöglich zu gleicher Zeit den Geist beherrschen und sehr selten auf denselben Gegenstand gerichtet sein können.

Die Parodie, welche Form und Einzelheiten einer vorhandenen Dichtung entlehnt, aber Beides auf einen andern Stoff anwendet, hat immer zu bedenken, daß Kürze die Seele des Witzes ist. Die Travestie, welche einen gegebenen Stoff beibehält, aber das Ernste und Hohe ins Gemeine zieht, gehört meist zu den geistigen Brechmitteln.

Die sogen. Idylle (Eidyllion = Bildchen) bedarf, um nicht fade zu werden, eines zu großen geistigen Reichtums, als daß sie oft gelingen und ansprechen könnte. Führt sie uns in einfache, beschränkte Kreise, welche sich wohlthätig von Kultur und Unnatur abheben, so hat sie wieder Beschränktheit zu meiden oder ein Kolorit, welches süßlich statt natürlich ist. Erscheint doch sogar bei dem antiken Meister, Theokrit, z. B. Polyphem, der die weiße Galatea (XI) anfingt, etwas idealisirt. Über Idyll und Dorfgeschichte im Altertum und Mittelalter hat Gosche in seinem Archiv I 169 f. gehandelt.

Ballade und Romanze, zwei Namen für kürzere epische Gedichte, werden nur erwähnt, um zu sagen, daß Ballade eigentlich ein zum Tanze gesungenes Lied war. Dies kann auch epischen Charakter gehabt haben, wie denn gewiß bei uns im Norden Balladen auch getanzt wurden. Die inneren Verschiedenheiten, die man sonst noch mitunter zwischen Ballade und Romanze angiebt, können verschwiegen werden, weil sie unhaltbar scheinen.

Den beſten Übergang vom Epos zum Drama machen die von Goethe und Schiller 1797 formulirten Unterſchiede, die man im Briefwechſel und in Goethe's Werken nachleſen kann. Man ſieht, ſagt Goethe, im Gang der Poeſie, daß Alles zum Drama, zur Darſtellung des vollkommen Gegenwärtigen ſich hindrängt. Ja, an Frau v. Stein: die causa finalis der Welt- und Menſchenhändel iſt die dramatiſche Dichtkunſt; denn das Zeug iſt ſonſt abſolut zu nichts zu brauchen.

c. Die Dramatik.

1. Ihr Name; ihre äußere und innere Form.

Es iſt bekannt, daß das griechiſche Wort Drama Handlung heißt. Da nun auch Epik und Lyrik mit Handlungen zu thun haben, ſo müſſen wir von beiden das Drama dadurch unterſcheiden, daß wir ſagen, es ſtellt eine Handlung als gegenwärtig geſchehend dar, ſodaß wir ſie ſcheinbar miterleben. Die Meinung, daß manche lyriſchen Gedichte, weil dialogiſch, zum Drama gehören, haben wir bereits abgelehnt. Jene Gedichte, ſogar Hiob, wie Ewald will, eingeſchloſſen, unter den Begriff des Dramas zu rechnen, kann Niemand verwehrt werden, ſelbſt wenn Horaz dadurch unter die Dramatiker kommt und Goethe in der Klaſſifizirung ſeiner Gedichte berichtigt wird. Die allgemeinere Empfindung wird ſich wohl dem nicht anſchließen mit Rückſicht auf diejenigen literariſchen Denkmäler, welche am vollendetſten dem Begriff des Dramas entſprechen. Dann wird es freilich allerhand Annäherungen an das Drama geben, aber zu einem wirklichen Drama wird mehr gehören als die dialogiſche Form. Es iſt im Drama nicht mehr ein Gegenſatz zwiſchen dem Empfindenden und Erzählenden, ſondern wir ſollen das Leben im Bilde unmittelbar wieder finden. Auch teilt uns der Dichter nicht ſeine Empfindungen mit, wenn er gleich manche ſeiner Gedanken von den handelnden Perſonen ausſprechen läßt. Wie für Malerei und Skulptur die bloße räumliche Größe nicht bedeutungslos iſt, ſo für das Drama der Umfang. Wir verlangen nach der Erfahrung, wie auch Ariſtoteles bemerkte, vom Drama eine gewiſſe Ausdehnung. In der Abbildung des Lebens genügt uns nicht ein Moment, ſondern eine folgerechte Entwicklung. Der Kern des Dramas iſt die unmittelbare Abbildung des Lebens oder eines erträumten Lebens, wie wenn es ein wirkliches wäre.

Darum verlangen wir Handlung und diejenige Einheit, welche durch strenges Motiviren erzielt wird. Es muß Jemand da sein, der etwas will, wir müssen sehen, warum er es will, und wie er, nach dem Lauf der umgebenden Welt, sein Ziel erreicht oder verfehlt. Man wird, wie Vischer bemerkt, bei den großen Dichtern eine Grundlage tüchtiger Nüchternheit, gesunder Trockenheit finden, ohne welche herbe Wurzel die Phantasie taumelnd in der Luft schwebt. Ähnlich Schiller, wo er über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen spricht.

Wenn es nun aber genug Phantastik im Drama giebt, sogar bei den Griechen, so hätten wir ja im Drama gar nicht das verlangte unmittelbare Abbild des Lebens. Aber allerdings die Darstellung eines erträumten Lebens, sodaß, was da gesagt und gethan wird, von uns als unmittelbare Lebensäußerung der Redenden und Handelnden empfunden wird. Der interessanteste Teil der Welt, die Menschen, geben sich unmittelbar im Drama, vor unsern Augen — mögen wir schauen oder lesen — ihre Seelen enthüllend. Sind es nicht Menschen, welche reden und handeln, so Personen oder Dinge, welche wie Menschen sind und so wieder jenen unmittelbaren Eindruck hervorrufen. Eine interessante Begebenheit ist dann am interessantesten, wenn man sie sich abspielen sieht, weniger, wenn sie erzählt oder gelesen wird. Der Inhalt eines Dramas läßt sich auch erzählen, aber eben die Form, die es als Drama hat, macht seinen spezifischen Charakter. Je lebhafter, straffer sich eine Handlung entwickelt, desto mehr reden wir auch bei andern Gedichten, wie z. B. Vischer bei den Nibelungen, von dramatischer Kraft nnd Wirkung, aber Dramen sind sie darum noch nicht.

Der Name der Tragödie ist hergenommen von einer Äußerlichkeit; ihr Name bedeutet bekanntlich Bocksgesang. Die Komödie bedeutet etwa Schwärmgesang. Bei den Griechen gab es außerdem ein Satyrdrama. Dies behielt innerlich mehr den Charakter der alten Volkslustbarkeit und hatte immer einen Chor von Satyrn mit Silen an der Spitze. Wir haben uns zunächst über den Bestand der Dramatik möglichst zu orientiren. Vorstufe des Dramas oder seiner Gesamt-Entwicklung bilden Charaktertänze oder mimische Darstellungen.

2. Vorstufen und niedere Entwicklung.

Sahen wir schon, daß bei festlichen Veranstaltungen eine mimische und dramatische Nüance unterläuft, indem z. B. Chor und Einzelner sich gegenüber treten, so tritt sie weiter darin hervor, daß Tänze besondere Namen haben, einen bestimmten Vorgang nachahmen und daß Masken zur Verwendung kommen.[1])

So kennen die Eingeborenen am King-Georgesund in Südwest-Australien einen Emu- und Kängurutanz, der vielleicht in der Voraussetzung ausgeführt wurde, um durch diese den Göttern geweihte Darstellung der Jagd, jene für den Erfolg der Jagd günstig zu stimmen. Während Eyre bei den Australiern einen sogen. Kriegstanz nicht fand, sah er, daß andre Tänze die Bewegungen der Tiere, die Jagd und die Liebe nachahmten. Von einem den Walfischfang nachahmenden Tanze berichtet Spencer-Duncan. Nicht immer läßt sich bei diesen Namenstänzen die mimische Beziehung genau feststellen.

In Amerika haben die Mobilian einen Kaulquappentanz, die Seminolen u. A. einen Fisch-, Schlangen-, Büffel-, Adlerfederntanz, die Shawanese einen green corn dance, die Komantschen einen Skalp- und Büffeltanz. Jeder Tanz ist unterschieden durch seine besondern Pas (steps) und eigentümliche Bewegungen von symbolischer Bedeutung, wobei die begleitenden Gesänge einen festen und unvermeidlichen Satz von Worten haben und in einem bestimmten Maß (measure) geordnet sind. Einige, obgleich nicht gereimt, scheinen metrisch zu sein. Man glaubt, daß der mit Masken getanzte Büffeltanz für die Jagd erfolgreich ist. Auch die Pueblo haben Namen für ihre Tänze; jeder erfordert ein Kostüm von grotesken Masken, wobei sie Bewegungen und Handlungen mancher Tiere nachahmen.

Beim Kriegstanz der Mengwe spielt eine Gruppe die Angreifer, die andre die Verteidiger. Einer ahmt das Spannen des Bogens nach, ein andrer den Schlag mit der Keule. Die pantomimischen Tänze der Bonak stellten Jagdszenen dar, oder sonst Etwas, was sie interessirte. Die Mandan und Salisch ahmen in Büffelmaske im

---

[1]) Ztschr. f. Vpf. 14, 335 f. Masken und Maskereien von A. Bastian. Andree p. 107 ff. Stübel, Reiß, Koppel u. Uhle, Kultur und Industrie südamerikanischer Völker I 55. Grosse p. 254 f. Preuß, Ztschr. f. Ethnol. 1897 Heft III u. IV p. 90. Waitz-Gerland VI. V, 2, 91. III 210. II 206.

Tanz dieſe Tiere nach. Die Haidah tanzen in Masken, welche Kobolde und Geſpenſter darſtellen. Die Nutka ahmen in ihren Chortänzen Bewegungen und Schreie von Tieren oder Jagdſzenen nach, ähnlich die Nisqualli und Eskimo; manche Zuſchauer ſingen dazu. Ein andrer Tanz ahmt in roher und draſtiſcher Art (coarse and palpable manner) die Leidenſchaften der Liebe, Freundſchaft, Eiferſucht und des Haſſes nach. Außer dem Kriegsgeſang zur Trommel haben die Koniagen und die Bewohner der Aleuten pantomimiſche Tänze; die Eingeborenen an der Südküſte von Neu-Guinea haben, außer andern Tänzen, einen Kriegstanz, welcher Angriff und Verteidigung, Herausforderung und das Frohlocken des Siegers darſtellt.

Wenn die Samoaner vor den Köpfen der erlegten Feinde tanzten, ſo hatte dieſer Tanz ſeinen beſondern mimiſchen Charakter. Wenn die tasmaniſchen Schönen für die Männer Muſik machten, ſo mußten ſie ſelbſt für den Takt ſorgen . . . . ihre Tänze waren oft Nachahmungen von Tierbewegungen, ſo der in Sprüngen ausgeführte Kängurutanz. Auch einen Emutanz gab es. Einige Männer gehen langſam ums Feuer, indem ſie ihre Pfeile umherwerfen und die Kopfbewegungen des weidenden Tieres nachahmen. Eine Hand von rückwärts mußte mit einer von vorn abwechſeln, indem ſie die Erde berührte und ſich dann über den Kopf erhob. Oder bei ſolchem Feſt mochte eine Alte auftreten und einen angeſehenen Krieger wegen Feigheit herausfordern (challenge with cowardice). Dann ſtürzte er vor und trug mit raſenden Geberden ſeine mancherlei tapferen Thaten vor, während der Reſt der Weiber, von ſeiner Rhetorik entflammt, einfiel und in lautem und feierlichem Geſange ſeine Heldenlaufbahn bekräftigte. Oder eine Alte erhob ſich und begann „höchſt geläufig“ einige Männer wegen ihrer Miſſethaten auszuſchimpfen. Dann erhielt ſie von einem Manne eine analoge Antwort. Darauf ein heftiges Fußklappern, während andere Weiber in den Geſang des Mannes, wie zu ſeiner Verteidigung, einfielen.

Von den Weibertänzen läßt ſich vermuten, daß ſie ſich bezogen auf ihr Leben in den Wäldern, ihr Klettern nach Opoſſums, ihr Untertauchen nach Fiſchen, ihr Graben nach Wurzeln, das Nähren der Kinder und den Zwiſt mit den Männern.

Eine geſprochene Pantomime (speaking p.) erzählt von dem

Werben der Geschlechter und ist nach Bonwick mit sehr ausdrucksvollen Geberden verbunden.

Die Fidschi haben einen besonderen Totentanz bei Darbringung von Leichen der Feinde an einen Gott, ehe sie verzehrt werden. Außer einem Kriegstanz wird ein Keulentanz, club dance, erwähnt. Einer der Tänzer ist in Blätter gehüllt und macht den clown. Von den Neuseeländern rühmt Thomson, daß der Gesang von Gesten begleitet ist, welche das Gefühl sehr deutlich ausdrücken. Ihre Spiele sind teils von Gesängen, teils nur von Gesten unterstützt. Bei den Dajaken rezitiren sich u. A. „in rohen, extemporirten Versen" zwei Personen mit Lanzen in den Händen in mimisch belebter Weise die Heldenthaten der Vorfahren.

Die Charakter-Tänze, posture d., der Männer auf Java sind zahlreich und tragen zum Pomp der Häuptlinge bei.[1]) Bei ihren dramatischen Unterhaltungen ist zu unterscheiden zwischen Topeng und Wayang. Im Topeng treten Menschen auf, welche zuweilen Masken tragen; in den Wayangs läßt der Direktor (manager; dalang) groteske Figuren agiren, indem er hinter dem Vorhang sitzt und spricht. Im Topeng sprechen entweder die Akteure selbst, oder begleiten die Worte des manager nur durch Geberden. Der Inhalt sind die Abenteuer des Nationalhelden Panji. Die Komik behandelt menschliche Dummheit und Leiden. Liebe und Krieg sind nicht ausgeschlossen. Zuweilen extemporirt der manager. Die Buffonerie stellt durch Menschen Hunde, Affen, andere Tiere und Idioten dar. Im Wayang kommt die früheste Geschichte und Fabel zum Wort. Die Aufführung geschah nicht bloß bei festlichen Gelegenheiten, sondern auch bei Familien-Vermehrung, die ja freilich zuweilen, wie bei Herrn Adam Litumlei in Kellers Novelle, einen kleinen Freudenrausch entwickeln kann.[2])

Die Sandwich-Insulaner haben dramatische Darstellungen, die aus mehreren Teilen bestehen, sich aus Sprechen und Gesang zusammensetzen und z. B. Erlebnisse eines Mitgliedes der königlichen Familie behandeln. Manche Gesänge der Tonganer sind in mehrere Akte geteilt und von dramatischem Charakter. Der Kriegstanz der Sakalawa in Afrika stellt unter Trommelschlag die verschiedenen

[1]) Für die Malaien s. Spencer-Duncan p. 31. Brandstetter p. 34.

[2]) Raffles I 323. 335 f.; über Godard Arend Johannes Hazeu s. Ztschr. f. Ethnol. 1897. I 37.

Momente des Kampfes dar. Von einem Waffenſcheinkampf berichtet Livingſtone.

Die Maya hatten dramatiſche Vorſtellungen unter Leitung des Holpop, Feſtordner; es gab da teils Nachahmung, teils Karrikatur der Wirklichkeit; zuweilen ſtellten ſie hiſtoriſche Charaktere dar und feierten die Thaten der Vorfahren. Bei den Azteken gab es burleske Darſtellungen von individuellen Charakteren mit allen Einzelheiten der Bewegung. Sie ahmten den Tauben, Lahmen, Blinden u. ſ. w. nach, auch Kaufleute und Handwerker, wobei allerlei Scherze fielen. Man legte Charaktermasken an, welche Tiere, wie Käfer, Fröſche, Eidechſen, Vögel darſtellten und ſummte, quakte, pfiff, ſprang dabei.

Pantomimiſche oder Charakter-Tänze waren häufig bei den Mosquito bei feſtlichen Gelegenheiten. Die verſchiedenen Erfahrungen eines Liebenden werden dargeſtellt; Kampfſzenen, komiſche Erinnerungen, Tiere nachgeahmt. Auch in Nikaragua werden Tiere mit ihrem Schrei dargeſtellt.[1]) Bei den Uraba werden Waffenthaten in Scheinkämpfen vorgeführt, wobei die bewundernden Zuſchauer in extemporirten Verſen die heroiſchen Thaten der Vorfahren erheben. Maskirte Akteure ſtellen in charakteriſtiſchen Verkleidungen Jagd, Fiſchfang und Ackerbau dar, Spaßmacher treiben ihr Weſen mit erheiternden Anſpielungen.

In Guyana hat man einen Affen- und Jaguartanz, worin dieſe Tiere nachgeahmt werden. Die Warrau (Orinoko-Mündung) haben einen Affen-, Faultier- und Vogeltanz. Bei den Peruanern ſtellten Vornehme (nobles) bei feierlichen Gelegenheiten vor dem Könige und dem Hofe ernſte und heitere dramatiſche Sachen dar. Die „Tragödien" hatten Krieg, Heldenthaten und Triumph der Vorfahren zum Inhalt; die „Komödie" das häusliche Leben und Ackerbau. Doch finden wir auch die niedere Stufe der Dramatik vertreten. Beim Sonnenfeſt, raymi, im Dezember waren einige Leute aus dem Gefolge des Inka in die Felle wilder Tiere verkleidet oder trugen an den Schultern die Schwingen des Kondors befeſtigt. Andre waren maskirt als häßliche, phantaſtiſche Masken (visors), mit Flöten und unharmoniſchen Cymbeln, ihre Geſichter verzerrend und gelegentlich drollige Stellungen annehmend — um ſich ſelbſt möglichſt lächerlich zu machen.

[1]) Vergl. Poppelreuter p. 15 f. Ribbeck I 208. Featherm. Th. D. B. p. 98. 164.

Die Mansen am Ob stellen nach Brückner die Bärenjagd schauspielerisch dar, aber auch Vorgänge des gewöhnlichen Lebens, besonders, wenn sie zur Erheiterung Anlaß geben.[1]) Ähnlich die Ostiaken anschließend an einen religiösen Waffentanz.[2])

Während für den Schwerttanz der Germanen und andrer Völker auf die Arbeiten von Arnold Mayer[3]) verwiesen sei, der die Literatur beibringt, sei gleich hier an eine griechische mimische Darstellung in Waffen erinnert.

In einer bekannten Stelle berichtet Xenophon, daß man auf dem Rückzuge der 10000 nach Abschluß eines Vertrages guter Dinge wurde. Da erhoben sich zuerst Thraker, die mit im Heere waren, tanzten zur Flöte im Waffenschmuck, machten Sprünge und hantirten mit ihren kurzen Schwertern. Zuletzt machte einer damit eine Bewegung, daß Alle glaubten, er hätte den Zweiten geschlagen. Dieser fiel mit dem Geschick, das die Darstellung forderte, hin, sodaß Manche aufschrieen. Dann nahm der Erste dem scheinbar Besiegten die Waffen weg und ging unter Gesang eines Siegesliedes ab. Andere Thraker trugen „den Besiegten" wie einen Toten hinaus. Dann tanzten Änianer und Magneter in Waffen einen Tanz, Karpaia, was Saat-Tanz zu heißen scheint. Dabei macht Einer die Gesten des Säens und Pflügens, wobei seine Waffen niedergelegt sind, dreht sich häufig um, wie wenn er sich fürchtet; ein „Räuber" schleicht heran. Er sieht sich um, raubt die Waffen, geht dem Pflüger entgegen und ringt mit ihm um das Gespann. Zuletzt bindet der Räuber den Pflüger und führt das Gespann weg; zuweilen wird er gebunden. All dies im Rytmus zur Flöte. Darauf erschien ein Myser mit einem kleinen Schilde in jeder Hand. Bald geberdet er sich tanzend, als stellten sich ihm zwei Leute entgegen, bald braucht er die Schilde gegen Einen, wirbelt sich um und überschlägt sich mit den Schilden, sodaß es „einen schönen Anblick bot".

Den Trieb spielender Nachahmung des Lebens zeigen aber am unmittelbarsten die Kinder. Im Altertum sind einmal Gegenstand des Spiels Gerichtsverhandlungen, Anklagen, Abführung des

---

[1]) Weinholds Ztschr. f. Volkskunde IV 226. [2]) Castrén p. 113. [3]) Ztschr. f. Vpf. 19, 204 f. 416 f. Ztschr. f. D. A. 1875. 18 p. 9 f. Germ. Phil. II, 1, 835. Creizenach p. 409.

Schuldigen. Freilich kindliche Dramatik; aber meint Lobeck,[1]) so analog werde man sich bei den Griechen und sonst die Anfänge der Dramatik zu denken haben. So würden auch eher die Ereignisse, Sitten und Thaten des gewöhnlichen Lebens, als die Thaten der Götter und Helden Gegenstand der Nachahmung gewesen sein.

Bis jetzt sahen wir in der volkstümlichen Dramatik wesentlich zwei Triebe sich bethätigen 1) die spielende Nachahmung des Lebens, zuweilen mit einer Steigerung des Lustigen 2) eine Nachahmung des Lebens anscheinend mit dem Zweck, dabei die Götter für eine zukünftige Handlung, z. B. die Jagd, günstig zu stimmen. Es muß zugestanden werden, daß wir nicht überall bis zu diesen ersten Quellen vordringen können. Eine spielende Nachahmung des Lebens läßt sich noch am meisten für die Keime der Komödie annehmen. Dagegen der andere Gedanke, die Götter dadurch günstig zu stimmen, daß man in einer dramatischen Darstellung ihre Macht und Wirksamkeit als siegreich schildert, scheint sich nicht entwicklungsgeschichtlich durchführen zu lassen. Wenn die Anfänge des Dramas in spielender Nachahmung des Lebens bestehen, so haben wir, wo auch nur pantomimisch dargestellt wird, Dramatik: denn die Geberden stellten Vorgänge dar und hatten ihren bestimmten Sinn. Aber diese Nachahmung des Lebens, mit Worten und ohne Worte, war nicht der einzige Gegenstand des menschlichen Interesses. Religiöse Gedanken und mythologische Vorstellungen erregten den Geist ebenfalls lebhaft und drängten zum Ausdruck. Das Verhältnis zur Wirklichkeit wird dabei von Anfang an ein doppeltes. Entweder werden Ereignisse dargestellt, die wirklich gewesen sind oder immer wieder wirklich werden können, oder es tritt insofern Symbolik ein, als Etwas dargestellt wird, was weder erfahren ist, noch erfahren werden kann, wie z. B. der Kampf zwischen Winter und Sommer. Sollen uns Anfänge einen Vorschmack für die weitere Entwicklung geben, so werden wir den Realismus, der uns jetzt so teuer ist, als bewußtes oder unbewußtes Grundprinzip nicht überall erwarten können. Mindestens ist die Form der Anfänge oft nicht realistisch; denn es ist z. T. rytmische Pantomime eines unrytmischen Vorgangs mit musikalischer Begleitung, z. T. mit Gesang.

[1]) Aglaophamus I 672 f. Tylor Anf. I 72 f.

3. Inhalt nach literariſchen Thatſachen.

Ehe wir uns zu den Indokelten, als den eigentlichen Dramatikern wenden, ſei das Inkadrama Ollanta, in Keſhuaſprache, erwähnt, als ein eigentümliches Mittelding zwiſchen altem Stoff und moderner Bearbeitung. So, wie es vorliegt, iſt es geraume Zeit nach Eroberung des Landes, nach der Mitte des 17. Jh. gedichtet. Der hochverdiente General Ollanta hat ſich heimlich mit der Schweſter des Inka verheiratet. Als er nachträglich den Inka bittet, ihm die Schweſter zu geben, wird er, als Plebejer, abgewieſen und die Schweſter, Cuſi Koillur, eingeſperrt. Ollanta, der ſich an die Spitze von Landesfeinden geſtellt hatte, ſieht ſchließlich, durch Liſt gefangen, dem Tode entgegen. Da kommt (unterdeſſen iſt ein neuer Inka, Yupanqui auf dem Thron) Ima Sumaj, Ollantas Tochter, herbei und teilt mit, daß man eine Frau, ihre Mutter, grauſam gefangen halte. Man eilt hin, der Inka erkennt ſeine Schweſter und läßt ſie dem Ollanta, den er ſchon vorher begnadigt hatte, ſodaß Alles in ſchönſter Harmonie endigt.

Nach Middendorf waren die Amanta's die gelehrte Körperſchaft, unter deren Leitung die Schulen ſtanden und welche Schauſpiele verfaßten. Ob das Drama rytmiſch war, wiſſen wir nicht; der Reim ſei den alten Peruanern abzuſprechen. Im vorliegenden Stück deuten zwei Stellen darauf, daß ein Diener, eine Art luſtige Perſon, Piqui Chaqui, eine Maske mit langen Ohren getragen hat.

Auf der andern Seite des großen Ozeans ſind die Chineſen zu nennen.[1]) Zuerſt ließen ſie ſich nach v. Strauß an pantomimiſchen Tänzen genügen, welche die Feldbeſtellung, Krieg und die Freuden des Friedens nachahmten. Ging man über die bloße Pantomime hinaus, ſo legte man anſcheinend zuerſt Liedern eine dürftige Handlung unter. Die Anfänge des eigentlichen Dramas werden um 720 oder 581 n. Chr. geſetzt. Bis 905 rechnet man die erſte Epoche, von 960—1119 die zweite, von 1123—1341 die eigentlich klaſſiſche. Alle Stoffe ſind dem geſchichtlichen, geiſtigen, bürgerlichen Leben der Chineſen und dem einheimiſchen Glauben entnommen, alle Klaſſen des Volkes vertreten. Geſpenſter und Götter fehlen nicht. Sie haben alſo etwa geſchichtliche und bürgerliche Dramen mit Einſchluß von Kriminalgeſchichten, Intriguen- und Charakterluſtſpiele, endlich Zauberdramen. Außer dem allgemein menſchlichen Intereſſe hat das Drama

[1]) Kleine japaniſche Dramen bei Chamberlain u. Pfizmaier.

in der Regel einen moralischen Zweck, den man getrost nach Hause tragen kann. Dahin gehört die löbliche Pointe, daß im IV Akt die Weisheit des stets vortrefflich unterrichteten Kaisers Alles ins Gleiche bringt. Da die Chinesen kluge Beobachter sind, so fühlen sie sich auch zur Kritik der Menschen und ihrer Gedanken veranlaßt; dies nicht nur im Lustspiel (der Geizige), sondern in höherem Sinne durch die Zauberposse. So hat die Lehre von der Seelenwanderung mitunter beklemmende Folgen. Ein Gerichts-Assessor wird auf dem Sterbebette von dem Gedanken gepeinigt, daß seine geliebte Gattin noch die eines Andern werden wird. In der dem Taosse (Lehre einer Religionssekte) genau bekannten Unterwelt geht es dem Assessor schlecht, bis er sich dort unten entschließt, sich zum Taosse zu bekehren. Er könnte zurück in den alten Körper — aber der ist verbrannt! Man erlaubt ihm, in den Leib eines kürzlich verschiedenen Schlächters zu fahren, der noch nicht bestattet ist. Dieser erwacht mit fremder Seele und erkennt nun die lieben Verwandten nicht u. s. w.

Oder die Lehre des Taosse von den zwei Seelen des Körpers, Hoen und Phe, von denen eine zum Leben genügt, erregt Bedenken. Ein bei seiner Mutter zurückbleibendes verlobtes Mädchen wird vor Sehnsucht krank. Die Seele Hoen fährt aus und nimmt eine sehr schöne, dem eigentlichen Körper sehr ähnliche Gestalt an und reist mit dieser dem Geliebten nach, während Phe mit der wahren Braut zu Hause bleibt. Der nichts ahnende Jüngling ist damit sehr zufrieden. Nachdem er sein Examen bestanden hat, schreibt er nun der geliebten Schwiegermutter, daß er mitsamt der Braut heimkehren will. Also, denkt man, heiratet er eine Andre! Das Paar kehrt zurück und der Bräutigam bittet um Entschuldigung, daß er die Tochter gewissermaßen entführt habe. Die Mutter versteht das nicht, da ihre Tochter ja zu Hause sei. Die zwei Bräute kriegen sich zu sehen — Entsetzen. Aber Hoen fährt in den angestammten Leib und die bisherige Hülle löst sich auf. Dagegen ist „der Traum des Liuthongpin" von Matschiuen eine Analogie von Calderons „Leben ein Traum."

Aber auch das bürgerliche Drama hat Wunderliches und Seltsames. Dahin ist nicht sowohl das merkwürdige Spiel des Zufalls zu rechnen, dem sehr viel eingeräumt wird, sondern auch Anderes. So hat ein Jüngling in der Pagode die Stunde des Stelldicheins verschlafen. Erwacht findet er vor sich den in das Taschentuch der Geliebten gewickelten Pantoffel. Er schämt sich so, daß er sich tötet — durch

Verschlingen des Taschentuchs. Nach Stunden wird er jedoch wieder zum Leben erweckt, da das Tuch an einem Zipfel aus seinem Munde gezogen wird. Daß im Zauberdrama Tiere reden, wird nicht überraschen.

Hauptsächlich sehen wir aber Interesse für das bürgerliche und Familienleben, worüber uns die Stücke sehr gut aufklären. Aber sie suchen mehr durch Zufälle, starken Schicksalswechsel oder niedliche Detailmalerei zu wirken, als durch tiefe, scharfe Konflikte. Doch fehlt es daran nicht. So ist in Pipaki (die Geschichte einer Laute) von Kaotongkia der Konflikt zwischen Pietät gegen Familie und Staat geschildert. Tsaiyong verläßt die Familie, Eltern und Gattin. Er wird Minister. Die allmählich ins Elend geratenen Eltern werden von der Schwiegertochter rührend gepflegt. Dann zieht sie im Nonnenkleid, singend und bettelnd, nach der Hauptstadt, wo Tsaiyong mit einer zweiten Gattin lebt. Er hat Gewissensbisse und Heimweh. Seine Frau, über die Vergangenheit aufgeklärt, wünscht, daß die Eltern samt der frühern Frau ins Haus aufgenommen werden. Da würde man mehr Dienstboten brauchen. Die erste, die sich vermieten will, ist — die frühere Frau. Allmählich klärt sich das auf, sodaß sie da bleibt.

Ist eine solche Lösung nach chinesischen Begriffen nicht so unerhört und die Liebenswürdigkeit der Ministerin nicht so erhaben, so ist es erhaben, daß sich eine Prinzessin (die Leiden im Palast des Kaisers Han) aus Liebe zum Vaterlande opfert und durch freiwilligen Tod dem Lande den Frieden giebt.

Der Schlußeffekt des bekannten Dramas „der Kreidekreis" ist das salomonische Urteil, wodurch einer verdächtigten Frau ihr Recht wird: ihr Kind wird ihr zurückgegeben. Eine asiatische Märchenvariante bei Radloff erzählt, daß bei einem Diebstahl von Kamelen die Mutter eines jungen Tieres daran erkannt wurde, daß sie sich beim Schreien des Jungen umdreht, während die vorgebliche Mutter ungerührt bleibt.

Der psychologischen Konsequenz und sonstiger Wahrscheinlichkeit wird oft nicht ihr Recht. Oder finden wir Folgendes natürlich? Eine Frau, die eine junge verwittwete Schwiegertochter hat, will von einem Schuldner eine kleine Geldsumme eintreiben. Da er nicht zahlen kann oder will, versucht er die Mahnerin zu erdrosseln. Sie wird von einem biedern Vater und Sohn gerettet. Diese, nach der unvermeidlichen Orientirung über Stand und Verhältnisse der geretteten Frau,

erklären sofort, daß sie zu einer Doppelheirat bereit sind. Frau Tsaï will jedoch ihrer Erkenntlichkeit lieber durch Geld Ausdruck geben. Darauf sagt der Retter: . . . nichts mehr davon! Ich habe noch den Strick von Saï-lu (dies war der böse Schuldner) und ich werde das fertig machen, was er angefangen hat. Darauf verspricht Frau Tsaï die Heirat. Aber ihre Schwiegertochter will nicht. Der enttäuschte Sohn will die Mutter vergiften, aber das Schicksal hat die Einsicht, daß es den Vater die verhängnisvolle Bouillon trinken läßt. Nur wird leider die Schwiegertochter des Mordes beschuldigt und — hingerichtet. Sie erscheint dann ihrem Vater (der sie einst zurückgelassen hatte, um sein Glück in der Fremde zu suchen) in tiefer Nacht als Schatten, während er alte Prozeß-Akten studirt. Der wirkliche Mörder wird bestraft und das Andenken der Unschuldigen gereinigt.

Uns widerstrebt auch der häufige Wechsel von Sprechen und Gesang. Nicht sowohl, wenn der Gesang in reizender Lyrik die Frühlingsnacht schildert oder sonst als ein Beiwerk der Handlung erscheint, sondern wenn er den Dialog vertritt. Dies geht soweit, daß ein einziger Satz teils gesprochen, teils gesungen wird. „Diese Kleidung, dieses Geld (gesprochen), werden Ihnen für einige Zeit sehr dienstlich sein. Versuchen Sie, Ihre Kräfte wieder zu erlangen" (gesungen). Nicht selten wechselt Beides symmetrisch ab, wie denn die Chinesen Freunde der Symmetrie oder des Parallelismus sind.[1]) Scheint dieses Singen Überlebsel des Ursprungs aus jenen obigen Liedern, so ist es uns besonders störend, wenn es nach starken körperlichen Mißhandlungen eintritt, sodaß etwa eine eben blutig geschlagene Angeklagte singt.

Die Personen führen sich ziemlich detaillirt ein, nicht nur beim ersten Auftreten. Z. B. mein Name ist Han; ich bin die ältere Schwester von Hanwenkong; mein Mann hieß Peï, mit Zunamen Tu. Er hatte den Ehrentitel Prinz von Tsin; leider hat ihn mir der Tod entrissen. Als sich sein Ende näherte, sagte er mir .... Ich habe nur eine Tochter; sie ist 19 Jahre alt, alle Tage wird sie verständiger und bescheidener. Kein Buch ist ihr fremd. Bei ihr lebt eine Dienerin, Fansu. Sie ist 17 Jahre, von der Natur mit einer bemerkenswerten Feinheit des Verstandes ausgestattet. Aber wo bleiben die zwei Mädchen? Da kommen sie. Es giebt viel lange Monologe.

---

[1]) Ztschr. f. Vpf. X 231 f. Bazin p. 29 f. 166 Schott, Chines. Sprachlehre p. 76.

Der szenische Apparat ist gering; starker Ortswechsel wird einfach von den Personen ausgesprochen. Sie gehen z. B. ein paarmal hin und her und erklären dann: jetzt sind wir am Fluß.

Die zahlreichen rein lyrischen Stellen sind im Original wohl nicht so poetisch, wie in Gottschalls gefälliger Übersetzung. Bei der Schilderung der Herrlichkeiten des Frühlings vergißt die kluge Fansu nicht, zu bemerken, daß er 90 Tage dauert. Vielleicht ist diese Kleinigkeit charakteristisch für das gesamte Drama. Denn es zeigt teils Realismus, recht drastisch auch im Kreidekreis, teils eine starke Neigung, sich um die äußere und psychologische Wahrscheinlichkeit nicht zu kümmern, teils Phantastik, bis zu der merkwürdigen Stufe im „Traum des Liuthongpin". Dabei kann man die Darstellung nur selten schwungvoll nennen (außer in der erwähnten Lyrik). Nur der Liebhaber nimmt zuweilen einen höhern Flug, oder, echt chinesisch, ein Gerichtssaal ist so ehrfurchtgebietend, daß draußen nicht nur kein Mensch wagt, laut zu sprechen, sondern daß sogar die Elstern und Raben ihr heiseres Krächzen nicht mehr hören lassen, wenn sie vorbei fliegen.

Um eine Anschauung vom Gang der Handlung zu geben, sei das Stück einer Dichterin, Tschankuepin, skizzirt. Ein wohlhabendes Ehepaar, Herr Tschangi und Frau Tschaochi, leben mit ihrem Sohne Tschanghiaoyeu und dessen Frau Liyungo in allem Behagen. Sie nehmen aus Mitleid einen gewissen Tschinhu als Sohn ins Haus. Nur Liyungo wittert in ihm einen Banditen, während er, als er sie sieht, sogleich bei Seite sagt: wie schön ist diese Frau. Obgleich Tschinhu sich sogleich als Banditen gegenüber einem andern armen Teufel, dem Tschaohingsun, erweist, wird er mit Güte zurecht gewiesen. Er überredet das junge Paar zu einer Reise nach einem Tempel, wo ein Heilwunder für Liyungo erwartet wird. Die Eltern setzen ihnen nach und lernen von der Schwiegertochter den Zweck kennen.

Vor der Trennung von den Eltern teilt man eine Tunika in zwei Teile: Jeder soll beim Anblick seines Teils sich der Andern erinnern. Die Eltern verarmen, da ihr Haus abbrennt. Tschinhu wirft seinen „Bruder" Tschanghiaoyeu ins Wasser, woraus er heimlich gerettet wird. Liyungo, die dem alten Paare einen Enkel schenkt, muß den Tschinhu heiraten, der den Stiefsohn Tschinpao so schlecht behandelt, daß dieser das Haus verläßt. Er erhält die halbe Tunika

mit, damit er ſich nach „Verwandten“ erkundigt und ſie zur Mutter bringt. Auf ſeiner Rückkehr von der Hauptſtadt kommt er in ein Kloſter. Ebendort ſind die bettelnden Alten. Da man ihnen ſagt, alle Lebensmittel ſeien verteilt, ſo giebt ihnen Tſchinpao ſein Eſſen. Die Großmutter findet ihn ſeinem Vater ſo ähnlich, daß ſie glaubt, ihren Sohn gefunden zu haben: aber der müßte jetzt 48 Jahre alt ſein. Enttäuſcht will ſie gehen; da erblickt ſie die halbe Tunika. Sie zieht ihre Hälfte heraus. Alles klärt ſich auf. Der Sohn Tſchanghiaoyeu erſcheint als Prieſter wieder und jenem Tſchaohingſun iſt die dankbare Aufgabe zugefallen, den Banditen Tſchinhu ſeiner Beſtrafung zuzuführen.

Die meiſten Indokelten haben Drama, ſogar die Walachen. Unter den finniſch-ugriſchen Völkern haben die Ungarn Dramen; einige ſind auch in finniſcher Sprache vorhanden, wie Aſchenbrödel, Kain, Judith, Überſetzungen fremder Stücke. Wenig haben die Eſten; nur mimiſche Darſtellungen die Kirgiſen. Die Türken haben jetzt etwa 50 Stücke, meiſt Überſetzungen (Molière, Kabale und Liebe). Ein Drama der ſemitiſchen Völker iſt bis jetzt nicht bekannt, man wollte denn Hiob dahin rechnen. Sprenger verweiſt in ſeinem Werke über das Leben und die Lehre des Muhammed I 300 darauf, daß in den moslimiſchen Traditionen dramatiſirende Darſtellung häufig ſei. Darunter ſind aber nur Berichte in Dialogform zu verſtehen, wie zwiſchen Chadyga und Waraka. In ſeiner langen Behandlung der arabiſchen Totenklage, Nijaha, erwähnt Goldziher Wechſelgeſänge zwiſchen Klageweibern und Männern. Das Drama fehlt den Ägyptern. Doch wurde die Trauer um den Tod des Oſiris mit Klagefeſten begangen und der ganze Vorgang pantomimiſch dargeſtellt. So klagen zwei Mädchen in Geſtalt der Iſis und Nephthys um den Tod des Gottes und vollziehen mit Hilfe des Anubis den Begräbnisritus. An eine dramatiſche Vorführung koptiſcher Legenden glaubt Erman nicht. Vom perſiſchen Drama ſoll nach dem indiſchen die Rede ſein.

1. Das indiſche Drama heißt hauptſächlich Nataka, der Schauſpieler Nata = Tänzer. Daraus iſt nicht zu ſchließen, daß es ſich etwa, wie in Griechenland, aus religiöſem Chortanz entwickelt hätte. Nach Weber hatte der Tanz in Indien nicht den religiöſen Sinn, wie ſonſt oft. Einfluß griechiſcher Dramatik auf indiſche ſcheint trotz der ſo ſcharfſinnigen Parallelen von Windiſch nicht be-

wiesen. Gesang und Tanz sind freilich sowohl volkstümlich als auch Bestandteil der Dramen, besonders einer bestimmten Art, aber die Keime des Dramas sind vermutlich zu finden 1) in dialogischen Hymnen 2) in der Art, wie das Epos vorgetragen wurde 3) in religiösen Festlichkeiten. So werden noch heute in buddhistischen Klöstern Tibets im Frühling und Herbst de véritables mystères aufgeführt, in denen gute und böse Geister mit den Menschen agiren. Unsre Kenntnis beginnt aber eigentlich erst mit Kalidasa, der etwa in die erste Hälfte des 6. Jahrh. nach Chr. zu setzen ist.

Die indische Poetik des Dramas, minutiös ausgebildet, zählt 5 Arten 1) comédie héroique 2) com. bourgeoise 3) monologue 4) com. bouffe 5) petite com. héroique. Die Lösung muß immer glücklich sein. Man kann wohl sagen, daß das Drama im Wesentlichen ein Spiel des schönen Scheins für einen nicht großen, aber gebildeten Teil der Bevölkerung war. Den Inhalt bildet fast immer eine Liebesgeschichte oder ungefährliche Palast-Intrigue. Da das Drama für eine aristokratische Bildungs-Minderheit bestimmt war, so durfte es weder starke Leidenschaften erregen, noch durch Darstellung des Lasters die Tugend erschüttern. Da giebt es keine grimmigen Konflikte, kein hartes Zusammenprallen zwischen menschlichem leidenschaftlichen Wollen und dem höhern Willen der Götter, aber auch nur sehr geringe Berührung mit dem wirklichen Leben. Hätten wir jene „Monologe" und „Bouffonerien" der klassischen Periode, so wäre auch daraus wenig Aufklärung über das wirkliche Leben zu erwarten. Da die Entfernung zwischen Szene und Leben beträchtlich ist, so führt der Prolog wie eine Brücke von diesem zu jener hinüber. Was wir Realismus nennen, scheint sich nur einmal zu finden, in dem Drama Mricchakatikâ; nur ein einziges historisches Drama läßt sich anführen, und dies ist noch sehr verschieden davon, was wir uns dabei zu denken pflegen.

Der Stoff wurde sehr oft aus dem Epos entnommen, doch gab es auch einige wenige Komödien d'invention, die nicht auf epischer oder mythischer Legende beruhten. Die Helden der Tradition darf der Dramatiker nicht ändern. Der Held, nahezu vollkommen, muß bestimmte Eigenschaften haben, zu denen übrigens auch die gehört, daß er 2 Frauen lieben darf. Einige Dinge sind von der szenischen Darstellung ausgeschlossen, wie Mord, Kampf, nationales Unglück, Belagerung einer Stadt, Mahlzeit, eine Person, die sich salbt, Toilette

macht, Erniedrigung eines Königs u. ſ. w. Die Perſonen ſind ſtark typiſch. Der König hat einen bouffon (grotesken Brahmanen), einen Schöngeiſt — eine Art Lohndichter, einen Boten, unentwegt devoten Miniſter, General. Der Fortgang der Handlung, die oft durch ſchöne Schilderungen unterbrochen wird, geſchieht nicht bloß durch das ſüße Feuer der Liebe, ſondern auch durch einen Traum, eine Botſchaft, einen Brief, eine Stimme aus den Kuliſſen und vom Himmel. Gelegentlich agiren allegoriſche Perſonen, wie Illusion, Esprit, Discernement, Egarement. Unter den ſonſtigen Perſonen giebt es außer den Menſchen Götter, Halbgötter und Dämonen — im ſogen. dima und samavakara (phantaſtiſches und übernatürliches Drama). Dem Leben näher ſind die prahansa, Farcen.

Die Zeit des Dramas war nicht jene Einheit von 24 Stunden, ſondern kann ein Jahr und mehr umfaſſen. Die Zahl der Perſonen ſteigt bis zu 30. Die Schauſpieler, wenig geachtet und doch mitunter Freunde der Reichen, zogen umher und ſpielten bei feſtlichen Anläſſen.

Viel volkstümlicher waren die bengaliſchen Schauſpiele, Yatras, die ſich an Prozeſſionen anſchloſſen und mit äußerſt beſcheidenem Apparat in Szene geſetzt wurden.[1])

Die Sprache des indiſchen Dramas, Verſe und Proſa wechſeln, iſt teils Sanskrit, teils Prakrit. Das Sanskrit, alſo die alte, heilige Sprache, iſt einer Reihe von diſtinguirten Perſonen vorbehalten: Götter, Könige, Asketen, Weiſe, Miniſter, Generäle, Hofpoeten. Überhaupt werden die Perſonen von der einheimiſchen Poetik in drei Typen, die oberen, mittleren, unteren geteilt. Der „Monolog", worin Jemand ſeine Streiche erzählt, das prahansa, das vyâyoga, spectacle militaire, haben 1 Akt, samavakara 3, dima 4, nataka 5; doch giebt es bis zu 10 und 14 Akten.

Das Drama hat, ſoviel ich ſehe, nur einheimiſche Stoffe. Es iſt im Ganzen durchaus phantaſtiſch-märchenhaft. So wird z. B. in der Sakuntala einem Vater Mitteilung durch eine Geiſterſtimme, natürlich „in gebundener Rede"; die arme Sakuntala wird von einem Lichtſtrahl in Frauengeſtalt in die Höhe geführt. Urvaſi, ein ſchönes Mädchen, entſteht dadurch, daß ein frommer Büßer einen Blumenſtengel an ſeine Hüfte hält. Sie betritt einen verbotenen Wald und

[1]) Lévi p. 393 f. das tamuliſche Drama 409.

wird — zum Schlinggewächs. Glücklicherweiſe giebt es einen roten Edelſtein, den der König findet und zur Entzauberung benutzt u. A. m. Freilich giebt es auch viel niedliche realiſtiſche Züge aus der Beobachtung des Menſchen und der Natur. Realiſtiſch z. B. klingt es, daß der König vor Liebe ſchwitzt und daher nicht ſchreiben mag, weil er die Schrift verwiſchen würde. Schwitzt doch ſogar Hephäſtos.

An das griechiſche Drama erinnert die Verbindung mit religiöſen Gebräuchen,[1]) der ſtoffliche Zuſammenhang mit dem Epos und die reizenden lyriſchen Beſtandteile. Andere, durch den Scharfſinn von Windiſch ausgeſpürte, Analogien ſcheinen ſpontan entſtanden, bedingt durch die Analogie menſchlicher Natur und Kultur. Eine untergeordnete Analogie dieſer Art kann vielleicht erwähnt werden, weil ſie zur Technik des Luſtſpiels gehört: Sakuntala nämlich wird an einem Ring wiedererkannt. Im griechiſch-römiſchen Luſtſpiel wird die moraliſche Weltordnung ähnlich hergeſtellt in der Hecyra des Terenz, wo ſich ein Ring zur rechten Zeit einſtellt; bei Caecilius (Plocium) ſpielt ein Halsband die rettende Rolle.

Das perſiſche Drama zerfällt in zwei Klaſſen: das profane (komiſche) und religiöſe. Eine Art des komiſchen heißt Karagez; ſeine populäre Figur iſt Ketſchel Pehlwan = der kahle Held, der einige Verwandtſchaft mit Tartuffe zeigt. Er verſteht ſich vortrefflich auf das Heucheln; die Natur ſchuf ihn zu einem lebhaften Verehrer des ewig Weiblichen und ſtattete ihn mit einem vortrefflichen Magen aus. Trotz ſeines nicht löblichen Charakters gelingt es ihm, heilige Leute zu täuſchen, ja, zu unſchicklichen Dingen zu verleiten. So kommt er einſt, nur durch ſeinen kahlen Kopf kenntlich, zu einem Kirchenlicht. Er kann nur ſeufzen und rezitirt den Koran, was einen ſehr guten Eindruck macht. Man betet zuſammen, führt theologiſche Geſpräche u. ſ. w. Ketſchel weiß wohl Beſcheid in der myſtiſchen Poeſie, die z. T. unter höchſt weltlichen Bildern das Heilige verbirgt. Man ſingt von den Herrlichkeiten, die den Gläubigen im Paradieſe erwarten. In Hoffnung künftiger Freuden läßt man den Roſenkranz und den Koran aus den Händen und fängt an zu tanzen. Denn leider finden ſich einige Flaſchen anmutigen Weins, wie Goethe ſagt. Man ſtößt an, betrinkt ſich. So ſiegt Ketſchel, die nationale Figur, über den Vertreter des Koran, der nur importirt iſt.

[1]) Henry, Agnim. p. 23.

Ebenfalls improvisirt wird die témâcha oder teqlid. Sie besteht aus Witzen, örtlichen und persönlichen Anspielungen, viel Gestikulation; wird von Leuten aus dem Volke, Musikern und Tänzern von Profession, die sich mit Mehl pudern, gespielt. Mit Vorliebe wird ein ländlicher Stoff gewählt. Da streiten z. B. zwei benachbarte Gärtner über ihre Kunsterzeugnisse. Der ältere, Baghir, ist reich und Vater einer niedlichen Tochter, die er sorgsam vor den Fallstricken der bösen Welt hütet. Der jüngere, Nedschef, ist thätig und verschlagen. Bei ihrer Unterhaltung geraten sie in Streit, der in Thätlichkeiten ausartet, was das p. t. Publikum höchlichst amüsirt. Endlich erklärt sich der Alte überwunden: denn bei dem Volk wie bei den Frauen steht stets die Jugend obenan. Die Versöhnung muß mit einem Trunk gefeiert werden. Als N. davon eilt, um ihn zu holen, wird er so lange durch immer neue Aufträge zurückgerufen, bis er sich die Ohren verstopft. Unterdessen bereitet sich B. zum Genusse vor, indem er die erforderlichen religiösen Vorschriften parodirt. Als der Wein gekommen ist, werden sie mehr und mehr heiter, bis der Alte einschläft. N., der sich nur betrunken gestellt hatte, geht mit der Guitarre zu der Tochter. Durch den Weingenuß haben sich Beide als „freie Geister" gezeigt, denn der Koran verbietet ja den Wein.

Es ist wohl glaublich, daß außer dem allgemeinen Zweck der Belustigung an Streit, Prügel, Trunkenheit, sich eine volkstümliche Opposition befriedigt gegen das Importirte, gegen den Molla mitsamt dem Koran. Analog betrachtet Darmesteter die persischen Trinklieder als eine Reaktion gegen den Koran: wer den Wein preist und genießt, zeigt sich damit als emanzipirt und gebildet.

Dagegen behauptet der Koran sein Recht in den ernsten Stücken, die schon durch ihren Namen, er lautet etwa Téazié, die arabische Herkunft erkennen lassen. Sie sind eine Analogie unsrer Mysterien, da sie sich wesentlich mit dem Propheten und den Schicksalen seiner Familie, zum großen Teil mit Martyrium, beschäftigen. Die Vorstellung der (metrischen) Stücke erfolgt im Monat Moharrem, gratis, im Freien. Die Szenerie erinnert an die spanischen Corrales. Die Einleitung giebt der Ruzekhan, eine Art Heiliger, der zunächst die Zuhörer in eine andächtig-traurige Stimmung versetzt, indem er in Prosa und Versen Legenden erzählt, die übrigens nicht notwendig

in innerem Zuſammenhange ſtehen mit der dann folgenden Darſtellung.

In dem „Boten Gottes“ tritt der Engel Gabriel bei Muhammed ein und verkündet ihm das Märtyrer-Schickſal ſeiner Enkel Haſſan und Huſſein. M. frägt, warum es ſein muß? „Zur Erlöſung der Gläubigen“. Nun gut. Aber auch der Vater Aly muß ſeine Einwilligung geben. Der eintretende Aly merkt, daß Muhammed geweint hat, hört den Grund und willigt ein. Aber auch die Mutter Fathima muß einwilligen. Sie kommt, ſieht, daß Muhammed geweint hat, frägt, willigt ein. Aber wo wird ſie ſelbſt ſein an jenem Unglückstage? Im Paradieſe. Wer wird die Kinder beklagen? Weder der Großvater Muhammed noch die Eltern, aber alljährlich wird man ſich des Martyriums erinnern. Dann will ich, ſagt Fathima, jetzt Trauerkleider anlegen und im Voraus meine Kinder mit den Weibern an zwei Gräbern beklagen. Die ſind hergerichtet. Die Mutter ſingt: O Kummer, ſättige dich an mir, komm, beiße, verzehre mein Herz, wie das Gift Haſſans Eingeweide verzehren ſoll. Thränen, fließet heiß und bitter, rinnt dicht herab; möge ich ſterben ſtatt der Thränen, die Huſſein vergießen ſoll. O Haſſan, ein ganzer Oxusſtrom fließt aus meinen Augen für dich, mein Sohn. Könnte er doch das ätzende Gift lindern, das dich verzehren ſoll. O Huſſein, der Durſt und die Sonnenglut in der Wüſte, die du erdulden mußt, ich fühle ſie ſchon in meinem brennenden Herzen . . .

Die Frauen kommen zum Klagegeſang; auch Muhammed und Aly. Da erſcheint Huſſein. Von welchem Huſſein und Haſſan iſt denn hier die Rede? Um wen klagt ihr denn? Fathima: zwei Roſen habe ich in meinem Garten, dich und deinen Bruder. Beide ſollt ihr mir genommen werden. Die Söhne erfahren die Wahrheit. Sie ſind bereit, geſegnet ſei Allah. Gabriel erſcheint wieder, überbringt einen Gruß von Allah. Wer ſpäter das Unglück der Söhne beweint, wird auf allerlei Art im Paradieſe dafür belohnt werden. Neuer Klagegeſang der Mutter. Gabriel kehrt in den Himmel zurück; bis in den ſiebenten Himmel ſind die Seufzer gedrungen. Muhammed ſchließt: genug; euer Schmerz hat die Welt der Engel erfüllt und der Himmel hat ein Trauerkleid angezogen.

Dies ſcheint mir gar nicht übel. Die abſolute Unterwerfung unter den Willen Gottes kommt ſehr ſchön in den Reden zum Ausdruck. Nur iſt klar, daß dieſe Bereitwilligkeit zum Leiden das eigent-

liche Drama tötet. Hier wird nichts gewollt, als Unterwerfung. Es findet keine Entwicklung der Charaktere statt, keine Konflikte in der Welt, keine Auflehnung gegen das Schicksal, die Personen sind immer demselben kleinen Kreise entnommen, die Entschlüsse werden unter Autorität eines Engels gefaßt.

Nur das fünfte Mystère (bei Chodzko) zeigt eine erweiterte Szenerie. Hussein und andere Gläubige sind getötet; der Rest wird fortgetrieben und leidet in der Wüste Durst. Vergeblich wird der Sieger um Mitleid angerufen. Da man ihm aber meldet, daß ein Überfall droht, beschließt er, zu einem nahen christlichen Kloster zu ziehen und für eine Nacht Obdach zu erbitten. Die Gefangenen und die Köpfe der Toten werden mitgenommen. Der Prior des Klosters erhält u. A. Husseins Kopf in Verwahrung. Als der Kopf zu reden anfängt, ruft der Prior die Mönche herbei. Die Unterredung mit dem Kopf geht weiter; er sagt, wer er ist. Nach und nach erscheint aus dem Jenseits Adam, Abraham, Jesus, Moses, Muhammed, Aly, der Vater, Hassan, der Bruder, Eva, Hagar, Rahel, Jethros Tochter, Maria, Moses' Mutter, Husseins Großmutter, Fathima, seine Mutter. Alle sprechen ihre Klagen aus; der Kopf antwortet wiederholt. Fathima klagt hier, da sie es nicht bei dem enthaupteten Körper in der Wüste thun konnte. Die Geister verschwinden. Der Prior erfährt von dem Kopfe, wer sie waren. Der Prior — bekehrt sich vor dem Kopfe zum Islam. Damit schließt es, sodaß weder von den Gefangenen, noch von den Siegern mehr die Rede ist.

Läßt man die Erscheinung eines Engels nicht als ein besonderes Wunder gelten, so wird man den Inhalt dieses Stückes doch als eine starke Steigerung ins Wunderbare ansehen müssen. Dahin gehört auch, daß sich in dem „Garten der Fathima" nicht nur eine Stimme von jenseit des Grabes hören, sondern auch eine Hand sehen läßt, was auf den Streit zwischen den Nachfolgern des Propheten von Einfluß ist. Aus neuerer Zeit (1874) stammen persische Bearbeitungen einiger in türkischer Sprache abgefaßter Stücke, die für das 1850 in Tiflis erbaute Theater geschrieben wurden. Die Geschichte des Musju (monsieur) Jourdan, des Botanikers und des Mustaeli Schâh, berühmt als Zauberer, in 4 Akten, kann also unerzählt bleiben, weil sie kein persisches Produkt ist.

2. Die griechiſche Tragödie entwickelt ſich aus einem Geſang, der Dithyrambus hieß.[1]) Wenn der tragiſche Chor ein Bockschor iſt und wenn die Tragödie urſprünglich Satyrſpiel genannt wird, ſo müſſen die Satyrn Böcke geweſen ſein. Da die Dorier auf die Erfindung von Tragödie (und Komödie) Anſpruch machten, ſo konnte der Bockschor aus dem Peloponnes nach Attika gekommen ſein, entweder als Neuerung oder im Anſchluß an heimiſche Sitten beim Dionyſosfeſt. Das Weſen der Böcke des alten peloponneſiſchen Tanzes ſcheint noch nicht mit Sicherheit erkannt. Sie heißen Tityroi, attiſch Satyroi. Ihre Tänze können nichts Andres geweſen ſein als die erſten tragiſchen Chöre. Der äußere Anlaß, ſie aus der Nachbarſchaft auch in Athen populär zu machen, war die Neuordnung der Dionyſien durch Piſiſtratus; erleichtert wurde es dadurch, daß man den Ziegenbock als Tier des Dionyſos anſah. Im 5. Jh., z. B. 472, trat alſo der Chor des Satyrdramas auf mit einer Maske, die das Bocksgeſicht auch in Hörnern und Ohren nachahmte, mit einem Lendenſchurz und Bocksſchwanz, Bockshufen u. A. Aus dieſen Böcken des Chors wurden nach der Mitte des 5. Jh. Silene, die nur noch durch den Schurz daran erinnerten, daß ſie eigentlich Böcke vorſtellten. Statt des Bocksſchwanzes hatten ſie den des Pferdes. Näheres bei Wernicke.

Da ſich der Bockschor erſt zum Drama entwickeln mußte, wie war er denn nachahmend? Denn Mimeſis, Nachahmung, iſt ja dem Drama nach Ariſtoteles eigen. Was ahmten Worte oder Tanz nach? Die Antwort ſucht man teils aus analogen Chören, teils aus dem ſpäteren Satyrdrama. Im griechiſchen Kult gab es in der That nachahmende Tänze ſeit alter Zeit. Man ſtellte die Geburt des Zeus, ſeine Hochzeit mit Here u. A. dar, indem man beim Feſtaufzug die Geſtalt des Gottes und ſeiner Begleiter annahm. Einen religiöſen Pantomimus nennt Rohde die Myſterien.[2]) An ſich kann auch der Bocksgeſang mimetiſch geweſen ſein. Vom Inhalt des ausgebildeten Satyrdramas können wir nicht viel ſagen. Wir haben ja nur den Kyklopen des Euripides erhalten. Nach den ſonſtigen von Bergk geſammelten Notizen bilden Satyrn den Chor und es habe nahe gelegen, den Mythenkreis des Dionyſos ſelbſt zu benutzen, wie die Ein-

[1]) Ariſtot. Poet. 4. Bergk III 3 f.

[2]) Pſyche p. 266 vgl. Mannhardt, Mythol. Forſchungen 1884 p. 206 f.

führung des Weinstockes, Liebesabenteuer und heitere Szenen seines bewegten Lebens. Um Wiederholungen zu vermeiden, könne man sich andern Bildern der Urzeit zugewendet haben, wie der Schöpfung des Menschen, der Mitteilung des Feuers. Beliebte Figuren des Satyrdramas sind Riesen und Unholde, Räuber, Meister der List, Circe und Herakles. Erotische Szenen aus der Götter- und Heldensage fehlen nicht.

Schließt man aus diesem spätern Satyrdrama auf den alten Bocksgesang, so bleibt sein Inhalt ziemlich unbestimmt; sicher ist nur der Sagencharakter. Wurde aber jener Gesang grade beim Dionysosfest eingeführt, so muß er innerlich mit ihm verwandt gewesen sein; entweder, wie Bergk und Andere meinen, durch den Stoff, der sich auf Dionysos bezog, oder durch die Stimmung. Diese wäre allerdings früh und spät dieselbe: ein Vergessen der unmittelbaren Gegenwart, Verweilen in den geliebten Gefilden der Sage, Genuß am Spiel, das Ernst und Scherz vereinigte. Nur von unserm Begriff „tragisch" ist noch keine Spur.

Wie ging es also von da an weiter, wo ein Chor in der kreisrunden Orchestra um den Altar des Dionysos singt und tanzt? Es muß ein Einzelvortrag eines Choreuten, wohl zuerst des Chorführers, sich abgetrennt haben. Er konnte das Chorlied einleiten durch einen Prolog, es unterbrechen durch Erzählung. Beim Zwischenspiel der tragischen Anfänge wurde nach Aristoteles improvisirt. Ein erster Trieb zur weitern Entwicklung scheint in der Form des Zwischenspiels gelegen zu haben, die von der Lyrik des Chorgesangs abwich. Vom trochäischen Tetrameter des Zwischenspiels sei man zum Jambus, der Gewohnheit der täglichen Rede sich annähernd, übergegangen, der seit Thespis um 535 zur Herrschaft gelangt sei. Ob man sich jene Improvisation von Anfang in trochäischen Versen denken kann, bleibt zweifelhaft.

Tritt aber erst Einer dem Chor gegenüber, so wird allmählich die Handlung aus einer bloß erzählten zu einer wirklich geschehenden geworden sein. Daraus entwickelt sich das Bedürfnis nach einem Spieler und Gegenspieler und nach einem zweiten Schauspieler. Diesen führte nach der Überlieferung das dramatische Genie des Äschylus ein. Der dritte soll von Sophokles hinzugethan sein. Ganz selten waren vier erforderlich. Daher mußte die Handlung so geführt werden, daß ein Schauspieler mehrere Rollen spielen konnte.

War man bei einem Fest des Dionysos anscheinend zuerst auf dessen Sagenkreis beschränkt, so konnte man ihn doch schon im Dithyrambus überschritten haben. Als erster soll dies Epigenes aus Sikyon, das gelehrte Leute Sekyon schreiben, im Drama gethan haben, in Attika Thespis. Ohne innern Grund kann die Tragödie diesem Triebe nicht mehr und mehr gefolgt sein. Die Überlieferung zeigt uns ein Schwanken zwischen dem Alten und Neuen. Der dionysische Kreis konnte sich abgenutzt haben; man konnte den Chor trotz seiner Satyrmaske als Nicht-Satyrn charakterisiren d. h. in einer andern Rolle spielen lassen; man konnte die burlesken Elemente des Satyrspiels für das religiöse Fest, an dem es aufgeführt wurde, mitunter fremdartig finden. Dieses Fest wollte ja doch im Ganzen eine Verherrlichung der Gottheit durch die Sage. So warf man Thespis vor, daß seine Fernhaltung des Niedrigen und Possenhaften zu der hergebrachten Weise des Festes nicht passe. Pratinas dagegen befriedigte wieder dieses Bedürfnis. Da man aber auf das ernste Drama nicht mehr verzichten wollte, so wurde die Einrichtung getroffen, daß jeder Dichter fortan ein ernstes Stück, Tragödie, und ein Satyrspiel aufführen sollte. Die eigensinnige Tradition bewirkte also einen zweiten Anstoß zum Fortschritt der Tragödie. Eine Scheidung der dramatischen Produktion mußte dem ernsten und dem Satyr-Drama zu Gute kommen.

Bis jetzt haben wir also die Vorstellung: zuerst Bockschöre am dionysischen Fest, erweitert durch Erzählung des Chorführers zwischen den Chorgesängen, der Inhalt Sage, vielleicht zuerst von Dionysos, die Stimmung die des spätern Satyrdramas. Einige Dramatiker suchen das Satyrspiel ernster zu machen, andere kehren zum alten Satyrspiel zurück. Die gemischte dramatische Form trennt sich in Tragödie und Satyrdrama.

Die ernstere Gattung war mit dem alten Spiel insofern verbunden, als es jetzt erst recht auf Verherrlichung der Gottheit ankam. Die konnte man aber durch Darstellung vieler Sagen befriedigen. Die neuen Zwecke unterstützte der Umstand, daß diese Aufführungen staatliche Institution wurden. Schon unter Pisistratus 560—528 gab es einen vom Staate veranstalteten Wettkampf tragischer Chöre und später verwendete der Staat nicht unbedeutende Kosten auf das Drama, dessen Aufführung unter Oberleitung eines hohen Beamten, Archon, geschah. Doch trug der Staat die Kosten nicht allein. Viel-

mehr wurde für die Aufführung in Athen, dem allein wir schließlich das wirkliche Drama verdanken, eine Phyle d. h. einer der seit 509 bestehenden 10 Gauverbände ausgesucht. Deren reichere Bürger hatten die Kosten für Masken, Kleidung des Chors u. s. w. zu tragen. Der tragische bestand zuerst aus 50, dann aus 12, endlich aus 15, der komische aus 24 Personen. Doch vergleiche man Zielinski p. 286. Sie waren aus der Phyle auszusuchen, also ursprünglich freie Bürger, ebensowenig berufsmäßige Schauspieler, wie die auf der Bühne, zu denen in älterer Zeit der Dichter selbst gehörte. Dieser konnte nicht von Tantiemen leben, wie denn überhaupt die meisten griechischen Schriftsteller unabhängig waren und in älterer Zeit literarische Thätigkeit nicht als Erwerb betrachtet wurde.

Die Aufführung geschah an staatlich festgesetzten Tagen, was den Wetteifer der Dichter belebte. Da nach Meinung der klassischen Zeit nicht derselbe zugleich ein guter tragischer und komischer Dichter sein konnte, so beschränkte sich der Dramatiker auf ein Gebiet, wobei dem Tragiker ja das Satyrspiel für die Komik offen stand. Dieses eine Gebiet wurde z. T. mit erstaunlicher Fruchtbarkeit angebaut. So hören wir, daß Chörilus etwa 60, Pratinas 50, Äschylus und Euripides 90, Sophokles 130 Stücke verfaßt hat; Aristophanes 44 oder 54, Antiphanes 260, Alexis 245, Menander 108, Philemon 97. Der Besuch der Schauspiele war zuerst unentgeltlich, später kostete jeder Theatertag 2 Obolen, etwa 25 Pf., seit Perikles erhielt jeder attische Bürger, um nicht vom Theater ausgeschlossen zu sein, eine Drachme, die für 3 Tage ausreichte, als Theatergeld. Die Zahl der Zuschauer muß man sich später, als es statt des ursprünglichen Holzgerüstes steinerne Theater gab, bis zu 30000 denken. Ist es nach den vorliegenden Resten der Komödie auch begreiflich, daß Frauen und Kinder vom Theater ausgeschlossen waren, so auch wahrscheinlich, daß zur Tragödie nur Männer Zutritt hatten, wie denn auch nur Männer agirten, also Frauenrollen von Männern gespielt wurden.

Wenn die Bühne, wie Hettner sagt, auf dem lebendigsten gesellschaftlichen Wechselverkehr mit dem Zuschauer beruht, so werden sich ihre Stoffe und Schicksale nach dem Echo richten, das aus dem Publikum zurücktönt. Während man Aristophanes öfter beneidenswert genannt hat, weil sein Publikum alle Anspielungen verstanden habe, wird man sich das Verständnis der Tragödie, besonders der Chorlieder, doch nicht so allgemein vorstellen können, selbst wenn man

vom athenischen Publikum so hoch denkt, wie Lessing. Auch kostete es trotz aller Kunstbegeisterung viel Hingebung, später an mehreren Tagen hintereinander 3 einzelne Komödien und 3 Tetralogien anzuhören, zumal der Vortrag der Tragödie sich dem unserer Oper annäherte.

Ist einmal die dramatische Aufführung eine staatlich-religiöse Einrichtung, woran die gesamte Bürgerschaft aktiv beteiligt war, so ist klar, daß jene Aufführung prinzipiell auf eine Verherrlichung der Gottheit hinauslaufen muß. Die Macht der Götter zeigt sich nun hauptsächlich im Menschenschicksal. Freilich hatte schon die Lyrik vielfach an Sagen angeknüpft. Aber was man vom Weltlauf wußte oder zu wissen glaubte, fand man eigentlich nur im Epos, in geringerem Grade in mündlich überlieferten Sagen. So war denn Homer und die Kykliker mit ganz wenigen Ausnahmen das Stoffgebiet der Tragödie. Sogar Umformung der Sage durch die Tragiker war relativ unbedeutend. Das Epos gab also die Personen, darunter Götter und Heroen, mit ihren Schicksalen. Was den schließlichen Verlauf der Handlung betrifft, hätte demnach das Sensationsbedürfnis unserer Tage in Athen keine Befriedigung gefunden. Zeitgeschichte wurde fast nie dargestellt, und wenn, nicht immer mit günstigem Erfolge. Ob Agathons Stück Anthos, die Blume, hieß, wird bezweifelt. In späterer Zeit schrieb Moschion einen Themistokles; das kühne Wagnis mit der Zeitgeschichte that Phrynichus. Als Beispiel sind uns Äschylus' Perser erhalten. Aber die Hauptsache darin scheint, ohne daß der Dichter ein Tendenzstück schreiben wollte, die Erwägung, wie doch die Perser durch ihre Überhebung, Hybris, dem Strafgericht der Gottheit verfallen waren, eine Überzeugung, der auch Herodot bei seiner Darstellung derselben Ereignisse Ausdruck giebt. Nicht frei dagegen ist die Tragödie von Anspielungen auf die politischen Verhältnisse, aber mehr im Verfall, als im Aufstreben. Vor 50 Jahren hat H. Weil darüber gehandelt.

Ein bürgerliches Trauerspiel gab es nicht. Zur Betrachtung über Emanzipation der Frauen forderten die Verhältnisse nicht auf. Nur einmal klagt Medea beim Euripides, daß die Frauen in ihre vier Wände eingeschlossen seien, während der Mann sich frei bewegen könne. Sie, die bei uns kaum je im Drama fehlen können, sind nach der, allerdings nicht wahrscheinlichen, Überlieferung erst von Phrynichus in die Tragödie eingeführt. Nach den Untersuchungen,

die neuerdings C. Haym angestellt hat, seien die Kinderrollen in der That durch Euripides eingeführt. Äschylus kannte sie nicht; Sophokles brauche sie maßvoller als Euripides. Drei Altersstufen der auftretenden Kinder sind zu unterscheiden: 1. Epheben (in Athen wurde man mit 16 Jahren mündig und blieb in älterer Zeit bis zum 20. Jahre im Ephebenstand): sie wurden von wirklichen Schauspielern dargestellt; 2. ganz kleine Kinder, wie mehrfach bei Euripides und in Aristophanes' Lysistrate: statt deren verwendete man Puppen; 3. Knaben bzw. Mädchen, deren Rollen meist von etwa 12jährigen Knaben dargestellt wurden. Die Tragiker lassen diese Knaben nur singen, weil sie so das Theater besser füllen konnten, während Aristophanes sie auch sprechen läßt. Näheres in der Abhandlung von Haym: de puerorum in re scaenica Graecorum partibus, Halle 1897.[1])

Mag nun die Heldensage anziehenden Stoff geben, Satyrspiel und ernstes Drama sich getrennt haben, so ist natürlich damit nicht entfernt bewiesen, daß Äschylus kommen mußte, der mit dem zweiten Schauspieler also den eigentlichen Dialog schuf und seine gewaltigen Dramen schrieb. Wie gewöhnlich erscheint uns begreiflicher, wie er wirken mußte, als daß er entstand. Seine Wirksamkeit ist bedingt durch die geistigen Bedürfnisse der Zeit. Wir kehren also zu unserer alten Frage auch hier zurück, welchen geistigen Bedürfnissen die Tragödie entsprach.

Das Epos gab mit seinen Personen und ihren Schicksalen religiös-ethische Motive. War der Dramatiker auf der einen Seite vor Mangel an Handlung ziemlich geschützt, so fragte sich, zumal das Publikum in der Hauptsache wußte, wie es kommen mußte, wie sich die dramatische Darstellung zur epischen verhalten sollte. Wenn die Tradition des Epos sogar darin beibehalten wird, daß die Handlung nicht bloß auf der Erde, sondern gelegentlich auch in der Unterwelt und im Olymp spielt, so müssen doch die Personen, wenn sie unmittelbar handelnd auftreten, plastischer und durch ihre Worte schärfer charakterisirt werden. Die Handlungen und Schicksale bedürfen der Begründung. Um jedoch menschlich zu interessiren, durfte die Tragödie die Welt nicht in ein rein mechanistisches Spiel verwandeln, in welchem ein für alle mal, die Menschen mögen es machen, wie sie wollen, der

[1]) vgl. Iph. Aul. 1119. 1164. Androm. 809 f. Med. 1271. Suppl. 1128. Soph. Ai. 340. Bergk III 197; vgl. Rohde G.R. p. 27 f. 355.

Wille der Götter oder eines noch über ihnen stehenden Schicksals sich durchsetzt. Dies war aber im Ganzen die Ansicht des Epos. Dazu mußte der Tragiker Stellung nehmen. Nimmt er jene Ansicht an, so wird er schließlich mit Allem, wie es nach dem Ratschluß der Götter geschehen ist, einverstanden sein. Lehnt er sie ab, so zerstört er den alten Glauben. Aber selbst wenn er sie annimmt, kann er seine Weltbetrachtung gegen die des Epos vertiefen, da nicht jede Zeit dieselben Antworten auf dieselben Fragen giebt, oder da sich neue Fragen aus der Betrachtung alter Thatsachen erheben.

Der Tragiker kann den tiefen Sinn der alten Tradition dadurch zu rechtfertigen suchen, daß er die Schwäche der menschlichen Natur in ihrer Kurzsichtigkeit, Übereilung, eigensinnigen Heftigkeit, in ihrem leeren Dünkel darstellt. Weil der Mensch so ist, wie er ist, muß er sein Schicksal erfüllen: Recht stets behält das Schicksal, denn das Herz in uns ist sein gebietrischer Vollzieher, wie Schiller sagt. Werden die Menschen schuldig (obgleich ja die griechische Tragödie durchaus nicht nur tragische Ausgänge hat), so wird dies dem Zuschauer, auf dessen Teilnahme es doch abgesehen ist, ferner um so teilnahmswerter erscheinen, wenn die Menschen nicht nach der bloßen Beschränktheit ihrer Natur handeln, sondern in Konflikte der Pflichten geraten, wie sie das Leben so oft mit sich bringt. Der Tragiker konnte sich angeregt fühlen, die ethisch-religiösen Motive des Epos zum Bewußtsein zu bringen und aus seinem Geist zu behandeln. Die Reflexion darüber wird sich im fünften Jahrhundert (Äschylus stirbt gegen Mitte, Sophokles und Euripides gegen Ende) vertieft haben, zumal bei einem dramatischen Genie wie Äschylus. Jedoch reicht das Material kaum aus, um den Ursprung und geschichtlichen Fortschritt der ethischen Gedanken klar zu legen. Die drei großen Tragiker verhalten sich aber nicht gleichmäßig zur Tradition. Äschylus, der noch eine gewisse Vorliebe für das Übernatürliche, Seltsame und Grauenhafte zeigt, steht am klarsten auf dem Boden des Volksglaubens.

Dazu gehört die tiefe Überzeugung von der Hinfälligkeit alles Irdischen, von der Vergeltung auf Kind und Kindeskind. Bei ihm zuerst begegnen wir der Form der Tetralogie. Von einer nicht bestimmbaren Zeit an mußte der Tragiker mit drei Tragödien (und einem Satyrdrama) im Wettkampf auftreten. In dieser Einrichtung scheint sich ursprünglich der Gedanke zu spiegeln, daß der Weltlauf

von einer tiefgehenden Kausalität beherrscht wird. Bleiben die Götter stet, so sind auch die Wirkungen der Handlungen konstant, in dem Grade, daß sie sich über ein Geschlecht hinaus fortsetzen. Wir haben jedoch nur von Äschylus eine Trilogie von 3 stofflich zusammenhängenden Dramen, gleichsam 3 großen Akten einer Begebenheit, übrig.

Diese Einheit des Mythus in der Trilogie läßt sich weder für Sophokles, noch gar für Euripides behaupten, mit Sicherheit nicht überall von Äschylus. Er scheint, mit einem Anflug von Monotheismus, wahrhaft religiös: sind die Schicksale und Leiden der Menschen auch wunderlich, so hat es doch einen guten Sinn Agam. 174 f. Sophokles' Verhältnis zum Volksglauben ist ähnlich. Er setzt sich mit den religiösen Vorstellungen nicht in Widerspruch, ohne sich doch, wie es scheint, besonders dafür zu erwärmen. Der Mensch muß Maß halten, sich unterordnen, Resignation lernen. Nicht die Alles beherrschende Gewalt eines dunklen Schicksals leitet willkürlich die Geschicke der Menschen, sondern eigentlich sei das Schicksal das Gesetz der menschlichen Natur selbst. Euripides dagegen, das muß man zugeben, glaubt an die alten Überlieferungen nicht mehr. Trotz seiner Skeptik läßt er aber, was nur durch die Macht der theatralischen Tradition erklärlich scheint, weder Götter noch Orakel für den Gang der Handlung unbenutzt. Er hat die sophistische Bildung des 5. Jh. eingesogen. Schon früher war die Natur entgöttert, die Erkenntnis, zunächst der Sinne, angezweifelt worden. Diese Gedanken gewannen Boden. So lehrt ein Zeitgenosse des Euripides, der um 480 geborene Protagoras, daß wir das wahre Sein nicht erkennen. Die Bewegungen der Welt erzeugen in uns einen vorübergehenden, subjektiven Schein. Was scheint, ist eben darum, daß es scheint und ist so, wenn und so lange es dem Menschen scheint. Also ist der Mensch im Grunde das Maß aller Dinge.

Während sich Protagoras über die Götter des Urteils enthielt, kritisirt er die Gesetze. Sie sind in verschiedenen Staaten und im selben Staat zu verschiedenen Zeiten verschieden. Jeder Stadt gilt für gerecht, was ihr so scheint und so lange es scheint. So ist auch das Heilige nicht an sich heilig, sondern nur subjektiv und zeitweilig. Wenn es nun keine objektive Wahrheit giebt, so frägt sich im einzelnen Fall sehr, was als Wahrheit zu betrachten ist, z. B. in einem Prozeß. Es kommt nur darauf an, wie man die Sache ansieht und darstellt.

Die Kunst der Darstellung ist sehr wichtig; sie kann die schwache oder ungerechte Sache zur starken und gerechten machen. Gesetze können das Unsittliche enthalten, da sie allemal zum Nutzen des Stärkeren gegeben werden. Wer den Gesetzen gehorcht, diene also eigentlich fremdem Nutzen. Der bedeutende Mensch (Platos Gorgias p. 491 E. 489 E) muß nicht sittlich sein, sondern stark, frei und ein Herrscher, er muß seinen Willen durchsetzen. Das von Natur Schöne und Gute bestehe darin, daß man starke und mannichfaltige Begierden hat und sie befriedigt. Eine moderne Analogie ist Nietzsche; doch fehlt noch im Altertum die angenehm variable Formel von der halkyonischen Tartüfferie des Ressentiments der Dekadence.

Solche Betrachtungen der sophistischen Dialektik wurden nach Art des antiken Lebens leicht, oft, gern und öffentlich geübt. Die Sophisten, deren Name ursprünglich nichts Schlechtes bedeutete, sind aber nicht Urheber, sondern Ergebnis einer krankhaften Beschaffenheit des öffentlichen Geistes. Wenn der ihrer Sinnesart verwandte Euripides mit seiner Art auch nicht oft einen Preis im tragischen Wettkampf erhielt, so lag das wohl nicht daran, daß die Geister mit der modernsten Bildung ihn als fremdartig ablehnten, sondern daß der Staat das Urteil sprechen ließ, wenn sich auch die Preisrichter mitunter nach der von ihnen beobachteten Stimmung des Publikums gerichtet haben mögen.

Bei den drei großen Tragikern wird die Tragödie immer menschlicher. Äschylus' Vorliebe für Götterſage und gigantische Gestalten schwindet bei den beiden andern. Bei Euripides ist der Weltlauf trotz der oben genannten Gewohnheit ziemlich entgöttert. Mehr und mehr kommen wir in rein menschliche Verhältnisse. Die Menschen werden realistisch dargestellt, wie sie denken und auch unter Armut und Krankheit leiden. Im Zusammenhange damit steht die Rolle des Chors und die Behandlung der Frauen.

In der ältern Tragödie gehört der Chor wesentlich mit zur Handlung. Äschylus läßt ihn gern seine eigene, zugleich aber auch im Volke lebende, ideale Weltanschauung aussprechen und an den Schicksalen der Personen Anteil nehmen. Bei Euripides ist der Chor wesentlich ein Überlebsel und oft nur dazu da, eine Lücke der Handlung zu füllen oder einen Gedanken des Dichters auszusprechen. Während sich in Aristophanes' Fröschen Äschylus rühmt, nie Frauenliebe in Euripides' Art dargestellt zu haben, fällt bei Euripides etwa

in der Hälfte der Dramen den Frauen entweder die Hauptrolle oder ein wesentlicher Anteil an der Handlung zu. Es ist bekannt, daß er sie meist nicht günstig darstellt, wozu nach antikem Klatsch die Erfahrungen seiner zweiten Ehe beigetragen haben. Doch will sich Alkestis freiwillig für den Gatten opfern, was sogar die steinalten Eltern ablehnen. Iphigenie will gern, um Hellas zu nützen, das Opfer sein, das den Zorn der Artemis besänftigt. Polyxena, die auf dem Grabhügel des Achill geopfert werden soll, fordert von ihrer Mutter Hekuba, sie solle sich nicht durch eine Bitte um Gnade entwürdigen. Makaria (Herakliden 503) opfert sich für die Ihrigen mit den Worten:

was sollen wir denn sagen, wenn der Staat für uns
Gefahren zu bestehn sich nicht bedenkt; wir selbst
jedoch, den Andern Last und Sorge alle Zeit,
zu sterben zaudern, wo der Rettung edles Werk
in unsrer Macht ist? [1])

Daß von Euripides so oft und eingehend Frauen dargestellt werden, kann aber seinen Grund unmöglich nur in seinen persönlichen Erfahrungen haben. Die geschichtliche Entwicklung bringt neue Gegenstände vor die Aufmerksamkeit. Wenn man jenem Dichter auch verübelte, daß er so viel Böses von den Frauen sagte, so hätte er doch ohne das Interesse der Zuschauer überhaupt nicht so viel von ihnen sagen können. Vielleicht kommt hinzu, daß die Männer der Sage bis zum Überdruß behandelt waren, obgleich die Tragiker vor Behandlung desselben Stoffes nicht zurückschrecken durften. So hat z. B. jeder eine Iphigenie in Aulis, einen Palamedes, einen Philoktet in Lemnos, einen Ödipus, den Muttermord des Orestes und den Tod des Glaukus behandelt.

Drängt sich schon im gewöhnlichen Leben oft die Frage auf, wie sich die sittliche Weltordnung mit den Schicksalen der Menschen verträgt, so wird eine mindestens mit einem religiösen Fest verwachsene Dramatik erst recht nicht um diese Frage herumkommen, zumal bei den hochgebildeten Attikern. Eine wirkliche Beantwortung jener Frage ist aber immer unmöglich. So können wir auch in Griechenland nur ein menschliches Surrogat der Beantwortung finden. Dies

[1]) Näheres in dem Vortrag „Über die Darstellung der Frauen in der griechischen Tragödie". Berlin 1882.

bringt uns auf die alte Frage, ob die griechische Tragödie Schicksalstragödie ist.

Vischer behauptet, daß der innerste Mangel des griechischen Dramas im Schicksalsbegriffe liege und daß der Begriff der Vorherbestimmung (durch Botschaft der Götter oder Orakel) als ein falscher, allen wahren Begriff von Schuld, Handlung und Menschenleben tötet. Dieser Ansicht kann sich unsre Darstellung nur wenig anschließen. Die platte Berufung auf den Willen der Götter ist selten.[1]) Manche Konflikte, wie in der Antigone, entstehen ganz ohne Einwirkung der Götter. Sind alle bösen Handlungen durch den Willen der Götter, so müßten es auch alle guten, besonders verdienstlichen sein: aber die rechnet man sich selbst an. Die Tragödie stellt, so kann man wohl sagen, im Ganzen menschliche Charaktere und Schicksale dar, ursprünglich und längere Zeit in den durch die epische Tradition und den religiösen Charakter des Dramas gegebenen Schranken. Die Konflikte haben oft einen rein menschlichen Inhalt, welcher auch uns noch sympathisch anspricht. Zieht man die sagenhaft wunderbaren Elemente ab, so bleibt als wesentlicher Bestand der Widerstreit zwischen Gedanken und Grundsätzen, die zur Substanz des ethischen, religiösen, politischen und sozialen Lebens gehören. Die Anschauung, daß Leiden eine Folge von Schuld ist, sogar ganze Geschlechter hindurch, herrscht vor, ohne ausschließlich zu sein.

Wer aber schuldig *wird* durch Familientradition, ist es nach antiker Anschauung eigentlich schon von Natur d. h. durch Geburt in dieser Familie. Die Schuld haftet wie ein Kontagium, das über den Einzelnen hinausgeht, auch an dessen Angehörigen. Dem modernen Gerechtigkeitsgefühl widerspricht dies. Bei uns soll Jeder nur für seine That büßen und nur dann, wenn man sie ihm zurechnen kann. Doch denken die Menschen auch anders: die nähern und fernern Angehörigen sind durch den Frevel gleichfalls in den Augen der Gottheit befleckt. Im Interesse der Gesamtheit liegt es auch, vom Verbrechen dadurch abzuschrecken, daß man nicht nur den Thäter dafür verantwortlich macht.

Wirkt die Schuld wie ein Kontagium, so bleibt das Geschlecht

---

[1]) Eurip. Hippol. 358 f., Androm. 680, Helena 36 f., Orestes 1169. 1641, Elektra 1282, 1246 f., 971 f., Iphig. Taur. 1438, Heraklíden 990 ed. Kirchhoff; Soph. Philokt. 133; vgl. Il. 19, 273 f.

den Göttern, wo nicht verhaßt, so doch eigentlich mit ihnen unverträglich. Die Befleckung dehnt sich sogar auf die nichtmenschliche Umgebung aus. So wurde in Athen vor den sogen. Epheten, wenn nur das Mordinstrument ermittelt war, dieses in aller Form angeklagt, verurteilt und über die Grenze geschafft. Ähnliche Vorstellungen finden wir, nicht ganz einheitlich, im A. T. In Peru werden durch die Schuld an einer Sonnenjungfrau außer der Familie des Übelthäters der Heimatsort und sogar dessen Haustiere und Bäume befleckt. Über Tierstrafen und Tierprozesse hat z. B. K. von Amira gehandelt.[1])

Die Götter selbst mögen mit den Befleckten nichts zu thun haben; dafür sind die Erinyen da, Eumen. 366 f., in Umdichtung bei Schultz-Geffcken. Wer aber einer Schuld verfällt, mit oder ohne erbliche Belastung, durch Verstoß gegen eine Autorität, kann in der Regel eine andere, d. h. einen substanziellen Gedanken der gesamten Weltanschauung oder eine leidenschaftliche Regung der Natur für sich anführen. Daß Phädra ihren Stiefsohn Hippolytus liebt, bedürfte nicht der Kypris als Anstifterin. Helena könnte aus eigenem Antriebe entfliehen, nicht deswegen, weil die Götter — einen Krieg zur Entlastung der Erde bewirken wollen.[2]) Orest[3]) könnte sich ohne höhere Autorität zum Muttermorde hinreißen lassen, vor dem er schaudert. Klytämnestra brauchte sich für ihre Handlungsweise nicht auf die Moira (Schicksal) zu berufen, sondern auf den rein menschlichen Beweggrund, daß Agamemnon hatte die Tochter opfern wollen, daß die Tochter ihr entrissen war und daß Ag. als verschollen gelten konnte, was die zweite Heirat entschuldigte. Elektra begeht bei Sophokles keine Schuld, aber leidet heftig in dem Gedanken an ihren Vater und das Verhältnis ihrer Mutter zu Ägisthus. Darum hetzt sie den Bruder leidenschaftlich zum Muttermorde an. Aiax begeht aus Ehrgefühl Selbstmord. In den Trachinierinnen schickt Deianira, als sie hört, daß Herakles sich durch Jole gefesselt fühlt, in der Meinung ihn durch ein Zaubermittel ganz für sich behalten zu können, ein vergiftetes Gewand an Herakles ab. Da sie, ohne es zu wissen und zu wollen, damit Unheil anrichtet, tötet sie sich. Medea, die

[1]) Anklage gegen einen Stein u. Geständnis eines Baums Radloff VI 58 f. 67.
[2]) Eur. Hel. 38 f. El. 1282. Or. 1641. [3]) Androm. 980. Äsch. Cho. 899. 910.

ſoviel behandelte, rächt ſich bei Euripides durch den Mord ihrer geliebten Kinder an Jaſon, der in Korinth eine zweite Frau nehmen will. In der Andromache wird weſentlich geſchildert, welchen Leiden Hektors Gattin im Hauſe des Neoptolemos ausgeſetzt war. Dort erregt ſie mitſamt ihrem Sohne den Zorn der Hermione, die ohne Kinder geblieben war. Am Ende bringt Thetis die fröhliche Botſchaft, daß Andromache mit ihrem Sohne auswandern ſoll, um in der Fremde ein erwünſchtes Los zu finden. Dieſe Einzelheiten mögen genügen.

Die griechiſche Tragödie erſcheint keineswegs überwiegend als Schickſalstragödie, noch allerdings als das, was wir Charaktertragödie nennen. Aber dieſer nähert ſich die griechiſche Entwicklung mehr und mehr an, ſelbſt wenn noch gegen das Ende vom deus ex machina Gebrauch gemacht wird, der die Peripetie d. h. den Umſchlag von Unglück in Glück oder umgekehrt bewirkt. Auch in Griechenland ſpiegelt das ernſte Drama die Entwicklung der Weltanſchauung wieder. Zuerſt iſt es in Harmonie mit dem Volksglauben, zuletzt in Disharmonie. Die Entwicklung wie ein parodoxer hegelianiſcher Ausſpruch lautet, iſt der Widerſpruch. Dies zeigt ſich auch an der Arbeit der griechiſchen Tragiker. Der friedliche Horizont der alten geographiſchen Weltanſchauung, wonach der Okeanos die runde Scheibe der nahrungſpendenden Erde gefällig umrahmt, in deren Mittelpunkt das griechiſche Hirn in Züchten phosphoreszirt, wurde zerriſſen. Die Vorſtellung, daß nach Götter-Revolutionen (ein echt demokratiſcher Gedanke) Zeus mit den Seinen für die untadlige Harmonie der Welt ſorgt, wurde aufgegeben. Schon eine wiſſenſchaftliche Begründung ethiſcher Gedanken, wie Sokrates ſie wollte, verſtößt eigentlich gegen die einfache Unterwerfung des Glaubens. Wer ſich gar in die Willensregungen der Menſchen vertiefte, konnte zu der Überzeugung gelangen, daß zum Verſtändnis des Lebens die Ausſtattung des Menſchen durch die Natur und die Komplikation der Verhältniſſe hinreichen. Dann wird das alte Rätſel, daß die Welt voller Widerſpruch iſt, nicht mehr gelöſt durch die Metaphyſik der Religion, ſondern durch die Erfahrung des Lebens. Dies mag ungefähr Euripides' Empfindung geweſen ſein. Es war ſein Schickſal, dieſen ſchmerzlichen Kampf als Dichter zu verkörpern. Mit Rückſicht auf die Weltliteratur vielleicht ſein Verdienſt, wie man auch wohl ihm in dieſer Beziehung ſeine tiefere Darſtellung der Frauen an-

rechnen muß, selbst wenn sie immer noch aus den höheren Schichten entnommen sind. Daß die spezifisch griechische Entwicklung der Tragödie in ihm gealtert erscheint, ergiebt sich auch aus der nestorischen Beredsamkeit in zahllosen Sentenzen, wovon Äschylus im Dialog nur selten Gebrauch macht.

Vielleicht sind in Übereinstimmung mit dem traditionellen Bestand der Personen noch einige Äußerlichkeiten zu erwähnen. In der Tragödie wird kaum Etwas gethan, was nicht auch gesagt wird. Kommt der Chor von links (von der Bühne) in die Orchestra, so kommt er aus der Heimat, der Bote von rechts aus der Fremde. Tragödie und Komödie beruht auf der Voraussetzung, daß die Handlung nicht in geschlossenen Räumen vor sich geht; doch ließ sich durch das sogen. Ekkyklema das Innere des Hauses darstellen. Die Skene (= Hinterwand) war in der Tragödie gewöhnlich ein Palast mit drei Thüren, in der Komödie ein Bürgerhaus. Die Schauspieler brauchten nicht für Minenspiel, sondern nur für tadellose Aussprache und Gesten zu sorgen. Ihre Masken wiesen ziemlich typisch auf Alter, Stellung, Geschlecht hin. Außerdem gab es für manche Rollen ein Haaraufsatz über der Stirn. Der Kothurn (Stiefel) sollte die Personen höher, verschiedene Polsterungen sie weniger schlank machen.

Fragen wir also schließlich noch einmal, welche Bedürfnisse die griechische Tragödie befriedigt, so können wir sagen: sie stellte, meist an einem durch das Epos gegebenen Stoff, das Schicksal der Menschen und ihr Verhältnis zu den Göttern dar; sie suchte eine Antwort für die Rätsel des Lebens; sie gab, schöpfend aus dem objektiven Geist, Gedanken der Zeit wieder; sie suchte die z. T. herben Thatsachen der Überlieferung im Ganzen zu rechtfertigen, indem sie die menschliche Natur und die Verhältnisse des Lebens zur Erklärung heranzog. Was alle Zeit die echten Dichter am meisten interessirt, der Mensch, war auch das, was die Tragiker zur Darstellung reizte. Nach der Tradition des Epos lassen sie außer den Menschen auch Götter und Heroen auftreten; ja mythologische oder rein poetische Personen wie Thanatos, Lytta, Kratos und Bia u. a. Die Sprache ist eine gehobene, die auch im Dialog mehrfach von der Prosa abweicht. Die Form der Rede ist durchaus der Vers.[1])

Daß die Dramen nicht selten „Furcht und Mitleid" erregt

[1]) Das byzantinische Drama s. bei Krumbacher p. 644. 746. 766.

haben, iſt uns nicht zweifelhaft. Daß dies aber ihr ſpezifiſcher Zweck war, kann Ariſtoteles nicht geglaubt werden, mit deſſen Definition der Tragödie wir an anderer Stelle zu thun haben.

Die Komödie hat ihren Urſprung durchaus im Volke. Zuerſt ging man bei der Weinleſe neben einem Prozeſſionslied auf Dionyſos zu improviſirten Neckereien und Späßen über, fiel den erſten beſten aus der Menge an, geißelte die Gebrechen und Thorheiten einzelner Perſonen oder der öffentlichen Zuſtände, kurz, verſuchte durch Witz und Spott die verkehrte Welt genießbarer zu machen. Zur Kunſtform entwickelte ſie ſich in Sicilien und in Athen. Hier wurde um die Mitte des fünften Jahrh. dem Dionyſos von Staats wegen ein Komos eingerichtet. Das iſt ein mit einem Lied auf Dionyſos verbundener Feſtzug oder allgemeiner ein Herumſchwärmen in den Straßen. Maskirte Männer in Feſtlaune zogen unter Muſik zum Altar des Dionyſos, ſangen ihm das Feſtlied und machten Späße. Als ausgebildetes Kunſtwerk wird uns die attiſche Komödie zuerſt durch Ariſtophanes' Stücke, alſo ungefähr ſeit dem Anfang des peloponneſiſchen Krieges, ſichtbar.

Ariſtophanes gehört mit einer großen Zahl von z. T. klangvollen Namen, wie Kratinos und Eupolis zur ſogen. alten Komödie. Sie nahm den Stoff aus der Gegenwart oder erfand frei und ſtellt ſich dar weſentlich als Cenſur des Staates und öffentlicher Verhältniſſe, als Ventil für die Kritik. Stimmung und Stoff waren profan. Steht dieſe Komödie aber auch mitten im Leben, ſo iſt ſie doch nur zum Teil deſſen treuer Spiegel. Wir erfahren freilich viel vom täglichen Leben bis in ſeine intimſten Details hinein, darüber hinaus aber iſt dieſe Dichtung vielfach phantaſtiſch, ſodaß ſie auch das Leben ſelbſt wie aus einem Hohlſpiegel verzerrt und vergrößert zurückwirft. Wie ſich die Komödie entwickelt hat, wiſſen wir trotz vieler Arbeiten nicht eigentlich genau.

Man kann ſich, da ſie ja aus Weinleſe- und Faſnachtsſtimmung entſtanden iſt, denken, daß zwei Strömungen ſich geltend machten: der rein realiſtiſche Spott und die Luſt zur Phantaſtik. Beides verträgt ſich inſofern gut mit einander, als der Witz eine Tendenz zur Übertreibung, alſo auch zur Verkleinerung, hat und oft unrealiſtiſch iſt. Fühlte die Komödie ihre Kräfte wachſen und gaben die öffentlichen Verhältniſſe Anlaß zur Kritik durch ſtark entwickeltes Parteileben und heftige Kriſen, ſo lag für den Komiker in der Behand-

lung dieser Dinge ein starker Anreiz. Aber Angriffe auf eine wohllöbliche Obrigkeit werden nicht immer geduldig hingenommen. Auch in Athen wurde einmal verboten, in der Komödie „beim Namen" zu verspotten. Sowohl dieses Risiko des Komikers, der daher gelegentlich sein Stück nicht selbst vertrat, als der alte Trieb der Karnevals-Phantastik vereinigten sich zu einem mittleren Verfahren. Obgleich oft genug Personen bei Namen genannt werden, wie Kleon, Lamachus, Sokrates, Euripides, Ariphrades, wird die Handlung auch symbolisch. Die Personen tragen einen höchst durchsichtigen Schleier; so ist mit dem Paphlagonier in den „Rittern" Kleon gemeint, das Volk erscheint ebenda als Herr Demos. Nirgends ist die Handlung in unsrem Sinne realistisch. Da ist z. B. ein Landmann, der schwer unter dem peloponnesischen Kriege zu leiden hat. Da er Niemand findet, der mit ihm auf den Frieden hinarbeiten will, sucht er ihn für seine Person allein und kehrt so aufs Land zurück, wo er alle Freuden des Lebens genießt. In den „Wolken" will ein alter Athener von Sokrates lernen, wie man die schwächere Sache zur starken machen kann. Denn er möchte die Gläubiger prellen, bei denen sein liebes Söhnchen für Pferde Schulden gemacht hat. Da wird denn Sokrates in seiner Denkerei dargestellt. Auf seinen Ruf erscheint der Chor der Wolken, neumodische Götter. Der Alte macht üble Erfahrungen (Prügel) und schließlich wird Sokrates' Denkerei verbrannt.

Wird hier die angebliche Gottlosigkeit des Sokrates angegriffen, so die Richterwut in den „Wespen". Ein Alter wird von seinem Sohn gefangen gehalten, damit er nicht seiner Richterwut fröhnt. Genossen des Alten (Chor in Wespengestalt) kommen ihm zu Hilfe — vergebens. Um ihn ans Haus zu fesseln, wird ihm dort aus den Mitteln der Häuslichkeit ein Hundeprozeß arrangirt. Wie in den Acharnern kommt im „Frieden" der Überdruß am Kriege zum Ausdruck. Trygäus besteigt einen riesigen Mistkäfer, um den Frieden aus dem Himmel zu holen. Unleidliche Verhältnisse des öffentlichen Lebens in Athen lassen zwei Alte den Weg zum seligen Reich der Vögel aufsuchen, ein Wolkenkukuksheim, wo es keine Ränke und Feindseligkeiten giebt. Da aber dies luftige Reich verhindert, daß der Opferdampf bis zu den Göttern dringt, erheben diese Einspruch u. s. w. Um den leidigen Krieg mit Sparta zu beendigen, beruft die muntre Athenerin Lysistrate Frauen. Sie

wollen durch ein draſtiſches Mittel die Männer zwingen, vom Kampf abzulaſſen. Dionyſos geht in Herakles' traditioneller Tracht in den Hades, angeblich aus Sehnſucht nach Euripides. Dort iſt der Chor von Fröſchen, von dem das Stück ſeinen Namen hat. Im Hades fechten Äſchylus und Euripides um die tragiſche Palme einen Streit aus, in dem Euripides unterliegt. In den Ekkleſiazuſen verkleiden ſich Frauen als Männer, um die Verwaltung der öffentlichen Angelegenheiten zu übernehmen und eine goldene Zeit (V. 590 f.) herbeizuführen. In den Thesmophoriazuſen wird Euripides beſonders vorgenommen. Bei Eupolis ſingt ein Ziegenchor von allen Herrlichkeiten ſeiner Nahrung;[1]) ein andres Mal ſpricht anſcheinend die Luft[2]).

Realismus, ja Naturalismus, und Phantaſtik ſind wunderbar vereinigt. Die angedeuteten Stücke handeln von wichtigen öffentlichen Verhältniſſen und Perſonen, aber mit vollkommener Freiheit dichteriſcher Genialität. Daß die Illuſion unterbrochen wird, kommt auch ſonſt vor. Hier weſentlich zum Zwecke des Witzes. In der ſogen. Parabaſe wendet ſich der Dichter durch den Chor direkt an das Publikum; dagegen wird eigentlich die Handlung ſelbſt karrikirt, wenn z. B. in den Acharnern 407 Dikäopolis dem Euripides zuruft: laß dich herausdrehn. Im Frieden 174 fordert Trygäus den Maſchinenmeiſter auf, dafür zu ſorgen, daß er ſicher durch die Luft reitet. In den Fröſchen 297 ruft Dionyſos den Prieſter (unter den Zuſchauern) um Hilfe an. Von den Zuſchauern iſt öfter die Rede z. B. Ritter 36. Wenn es nur ein dramatiſches Kunſtmittel iſt, daß in den Acharnern die drei Häuſer von Dikäopolis, Euripides und Lamachus dicht bei einander liegen, ſo iſt es weniger realiſtiſch, daß in den Weſpen 963 eine Käſereibe als Zeugin im Hundeprozeß auftritt, freilich ohne etwas zu ſagen. In den Fröſchen wird ein Toter angebracht; auf den Anruf der Dionyſos wacht er auf und führt ein kurzes Geſpräch. Dionyſos wird in der Unterwelt von den trivialſten Menſchlichkeiten heimgeſucht; ſogar das Herz rutſcht ihm hinunter. Durch Prügel will Äakus feſtſtellen, wer der Gott iſt (denn als Gott wird er die Prügel nicht fühlen), Dionyſos oder ſein Diener Xanthias. Iris, die Götterbotin, die auch ſonſt betrübende Erfahrungen macht, ſoll ſterben, Vögel 1224, obgleich ſie Göttin iſt, und wird trotz ihrer

[1]) Meineke, com. gr. frg. II, 1, 426. [2]) ib. IV, 31.

Göttlichkeit übel bedroht. Dem Prometheus soll ein Schirm übergehalten werden, damit ihn die Götter nicht sehen können. In den Rittern glaubt einer an Götter — weil er ihnen verhaßt sei 32 f. Herakles hat Zeus gegenüber kein Erbrecht, Vögel 1669, weil er nicht „in die Phratrie eingeführt sei“ (vgl. Thesm. 871 f.). In Athen nämlich mußte der Vater sein als legitim anerkanntes Kind den Geschlechtsgenossen, Phratores, vorstellen und über die Aufnahme in den Geschlechtsverband abstimmen lassen. Es fehlt sogar zwischen Göttern und Halbgöttern nicht an verfänglichen Gesprächen (Frösche 55 f.), geschweige denn unter den Menschen. Auch nicht annähernd wäre das bei uns möglich. Und obgleich sich Aristophanes über die Witze aufhält, die nichts weniger als salonmäßig parfümirt sind, braucht er sie selbst (Frösche 1 f. Frieden 740 f.).

Das Komische, sagt Vischer, ist diejenige unter den Formen des Schönen, in welcher am sichtbarsten der Accent nicht auf dem Faktischen liegt, sondern auf dem Bewußtsein, seinen Widersprüchen und ihrer Auflösung. Diese Formel könnte auf jede Komödie passen. Davon abgesehen bleibt der Komiker als geschichtliches Individuum noch immer einer besonderen Erklärung bedürftig. Der erste Teil von Vischers Formel paßt vortrefflich auf Aristophanes. Versuchen wir den zweiten geschichtlich zu begründen, so spricht sich in der Phantastik das Bedürfnis aus, die Welt zu verneinen, durch das Spiel der Phantasie das loszuwerden, wodurch der Weltlauf dem Denken und Wünschen zuwider ist. Was sich hier, wo sich die Sachen hart im Raume stoßen, nicht glatt machen läßt, soll dort, wo die Gedanken leicht bei einander wohnen, mit Hilfe der Phantasie wie ein unangenehmes Rätsel gelöst werden. Die theatralische Täuschung ist nach Schlegels Ausdruck, wie jede poetische, eine wache Träumerei, der man sich willig hingiebt. Aristophanes war mit manchen wichtigen Dingen unzufrieden. Er behauptet ein Freund der guten alten Zeit zu sein, jener Marathonkämpfer und ihrer Gesinnung. Die demokratische Färbung der Zeit, in welcher der süße Pöbel mehr und mehr Platz bekam, scheint dem Dichter zuwider. Man kann jedoch zweifeln, ob er für einen Lobredner der guten alten Zeit genug Idealität besessen hat. Es macht vielmehr den Eindruck, als habe er, wie Droysen sagt, die Bildung und Gesinnungslosigkeit seiner Zeit im vollsten Maße in sich aufgenommen. Günstiger urteilen Böckh und Hegel. Da aber diese Komödie im Grunde nur große Gegenstände

behandelt, so ist sie, ganz abgesehen von der hohen Genialität ihres Dichters, ein Zeichen kraftvoller Erhebung, selbst wenn es an vielen unsaubern Arabesken nicht fehlt.

Das Publikum, bei dem Aristophanes sein Echo fand, besaß die Neigung und Fähigkeit auch an einem vollkommen phantastischen Spiel teil zu nehmen, bei dem sich „alles Wirkliche und Faktische durch eine in sich ganz verständige Konsequenz zu lauter Idealität und Überspanntheit sublimirt, die doch wieder an allen auffallenden Punkten der Gegenwart dicht dahinstreift". Es ist eine Romantik, die sich stellenweise über jede andre uns bekannte erhebt; aber sie ruht auf der realen Gegenwart. Das dicke Blut, das in deren Adern kreist, verdünnt sich wie zu Götterblut, das wegen seiner feineren Natur einen besondern Namen hatte, und die Kunst des Dichters bewirkt, daß die Wirklichkeit wie ein schweres Traumbild sinkt, bis er sich mit der einen seiner zwei Seelen wieder an die Erde anklammert. Mit der Kunst des Inhalts steht die der Form in voller Analogie. Ein besonderes Kunststück sind die kühnen, langen Wortzusammensetzungen, phantastisch-plastische Ungeheuer,[2]) die Platen geschickt nachgeahmt hat. Wie Aristophanes versteht, Abstrakta,[1]) z. B. die gerechte und ungerechte Rede, leibhaftig zu machen, so wirken auch jene eigentlich doch unrealistischen Wortbildungen höchst realistisch.

Wenn sich die Geschichte als die „Schlachtbank" betrachten läßt, auf welcher das Glück der Völker, die von Oxenstjerna oder sonstwem angezweifelte Weisheit der Staaten, die Tugend der Individuen, von der Hegel in der Phänomenologie so ketzerisch spricht, für einen durch Erfahrung nicht nachweisbaren Zweck zum Opfer gebracht wird, so muß man zugeben, daß zu der Zeit, wo es mit Athen stark bergab ging, der Volksgeist doch eine erstaunliche Kraft zeigte, indem er mit dem Dichter sich zu jenen Höhen der Weltbemeisterung aufschwang. Lassen wir manche Witze hingehen, weil das griechische Leben nun einmal anders war, als das der feineren Europäer, so haben wir höchstens zu bedauern, daß Sokrates, wohl die einzige Analogie dessen, was wir einen Märtyrer nennen, sein Recht bei A. nicht findet. Will man der Einheitlichkeit seiner Kunstwerke noch vor-

[1]) auch Mein. com. gr. fr. III, 332, 3. 636. [2]) vgl. ib. die Dorpia II, 2, 859.

werfen, daß er ſich wiederholt ſelbſt lobt, ſo befindet er ſich dabei nicht in der ſchlechteſten Geſellſchaft. Denn wenn man Immermann, Platen, Ben Jonſon u. A. nicht als gute Geſellſchaft wollte gelten laſſen, ſo hat doch ſogar Shakeſpeare ähnliche Wendungen gebraucht, wie man in Son. 55, 60, 61, 107 nachleſen und wozu man Brandes p. 417, 460 vergleichen kann.

Die ſpätere Komödie, die ſogen. mittlere und neue, zeigt teils Vorliebe für Phantaſtik und das Groteske, Parodie des Mythos, teils wird ſie mehr und mehr Abbild der Wirklichkeit, aber unter Zurücktreten der Politik. Wir kennen dieſe Komödie bekanntlich eigentlich nur aus der Bearbeitung der Römer. Wenn Cicero die Komödie Nachahmung des Lebens, Spiegel der Gewohnheit, Abbild der Wahrheit nennt, ſo paßt das genau nur auf den Griechen Menander und einen Teil der italiſchen Komik. Die Komödie war ein Planſpiegel geworden, vergnügte ſich an der Darſtellung des Privatlebens, beſonders der Liebe und entwickelte, was für die ganze Folgezeit wichtig wurde, ſtehende Perſonen. Sie zeigt einen Fortgang zu modernen Theaterneigungen.

Für die ſiciliſche Komödie, die Epicharm in Syrakus aus volkstümlichen Anfängen um 470 zur Kunſtform brachte und für den Mimus des Sophron um 450 ſei auf Hirzel I 22 f. verwieſen, für den römiſchen auf Ribbeck Geſch. I 217 f., Becker IV 547 und Marquardt III 528.

3. Die römiſche Bühne nennt Mommſen im Ganzen eine elende Sudelkopie der attiſchen. Jedenfalls zeigt das römiſche Drama nicht die organiſche Entwicklung des attiſchen; aber es wäre irrig zu glauben, daß die nichtgriechiſchen Italiker ohne jede originale dramatiſche Ader geweſen ſind, wenn dies auch nur die komiſche Ader war. Natürlich iſt auch hier über verſchiedene Dinge Streit. Die volkstümlichen dramatiſchen Regungen zeigen ſich zunächſt als Ausfluß feſtlicher Stimmung nach der Ernte und Weinleſe. Da zogen die Bauern in Masken zur Stadt, wobei ſie in gewiß nicht ſehr kunſtvollen Verſen versus fescennini ſich und die Umgebung beluſtigten.[1])

Da zuweilen Luſtſpiele mit dem Namen satura bezeichnet werden (z. B. noch 78 v. Chr.), ſo konnte man daran denken, satura als einen Gattungsnamen für dramatiſche Spiele anzuſehen. Während

[1]) Gröbers Grundr. I 345. Vergil Georg. II 385.

Ribbeck die satura als Bocksscherz auffaßt, die Hirten in Bocksfellen hätten saturi geheißen, wird von Andern unaufhörlich dagegen protestirt, daß die satura ursprünglich etwas mit dem Drama zu thun hat. Satur heißt satt oder voll. Satura (lanx) eine volle Schüssel mit gemischtem Inhalt, Saturi (des Weines) volle oder satte Leute. Satura kann danach Mischmasch, eine Gedichtgattung von mannichfaltigem Inhalt, ein Allerlei sein, oder das, was die Saturi thun, ein Mummenschanz der vollen Leute (Mommsen). Jedenfalls ist der Name nicht eigentlich Definition eines bestimmten Inhalts, sondern Negation der strengen Einheit eines Gedichts. Wenn nun etwas kunstmäßige Spiele der histriones (über den Namen nachher) saturae heißen, so kann damit ein Gegensatz gegen die strengere Einheit der ersten Komödie des Livius Andronicus bezeichnet werden. Diese Darstellungen und jene oben erwähnten Lustspiele hätten dann saturae geheißen, nicht weil es Dramen waren, sondern um ihren bunten Inhalt auszudrücken. Mag nun auch der Name satura ursprünglich nichts mit dem Drama zu thun haben, so werden wir doch in den Improvisationen der italischen Bauern einen ältesten dramatischen Keim sehen können.

Zweitens entstand spontan die oskische Posse, nach der kleinen Stadt Atella, eine Art italisches Abdera, Atellana genannt. Situationen und Szenen des Alltags wurden burlesk improvisirt. Unsere Verehrer des Naturalismus würden mit inniger Freude bemerken, daß diese Possen, wie überhaupt der größere Teil des römischen Lustspiels, von der Entartung zur Wohlanständigkeit in ihrer herzhaften Ursprünglichkeit weit entfernt waren. Vielleicht waren es Einakter, deren Verlust insofern zu bedauern ist, als sie ein reiches Bild des Lebens gaben, vor keiner anrüchigen Chemie des gesellschaftlichen Lebens mutlos zurückschraken und die Sprache des Volkes in Stadt und Land ertönen ließen. Man glaubt, daß diese Sachen in Rom durch Sulla † 78 eingebürgert wurden. Man gab sie tragischen Aufführungen als Possen-Nachspiel zu, das exodium hieß. Literarische Ausbildung erhielt diese Regung des Volksgeistes durch Pomponius und Novius ca. 90. Es wurde in Masken gespielt. Eine Anzahl komischer Typen war vorhanden: ein Einfaltspinsel, Renommist, Fresser, Mißgestalteter. Hinter 110 verheißungsvollen Titeln kommen als traurige Reste etwa 300 Verse zum Vorschein. Sie lassen erkennen, daß eine besondere Art die mythologischen Travestien bildeten, wie z. B. Herkules der

Kaſſierer, und erinnern uns dadurch an die Hilarotragödien (Spaßtragödien) des Syrakuſaners Rhinton. Die Atellanen zeigen, wie Ribbeck bemerkt, einen innern Zuſammenhang mit der altlatiniſchen Neck- und Streitdichtung der satura.

Wenn drittens der Mimus, welches Wort Schauſpieler und eine Art dramatiſcher Darſtellung heißt, auch aus Großgriechenland, beſonders Tarent, ſeine Anregungen erhielt, ſo entwickelt er ſich doch national. Den Mimus des Sophron bezeichnet man als dialogiſirte Sittenbilder in Proſa aus der Gegenwart, der der Römer iſt etwa unſere Poſſe. Schon 364 hatte man aus Etrurien Schauſpieler nach Rom kommen laſſen. Als nämlich dort die Peſt wütete und die üblichen religiöſen Mittel nichts halfen, ließ man anſcheinend ohne jeden künſtleriſchen, ſondern nur zu abergläubiſchem Zweck, indem man die griechiſche Feſtübung nachahmte, jene istri „Poſſenreißer“ oder ludiones kommen, die unter Flötenbegleitung mimiſche Bewegungen ohne Worte ausführten. In Rom übten dann junge Leute dieſe neue Mimik, vielleicht nicht ohne Erinnerung an die einheimiſche satura, ſodaß ſich aus den urſprünglichen improviſirten versus fescennini allmählich etwas einem Drama Ähnliches entwickelte. Erſt ſpät können wir den Mimus als wirkliche dramatiſche Poſſe anſehen, die außer Dialog auch Geſänge cantica enthielt. Etwa 50 v. Chr. trat er in dieſer Form als exodium an die Stelle der Atellane. Die Hauptvertreter ſind Laberius und Syrus. Die Stücke waren nicht entlehnt, ſondern ſelbſt erfunden, nicht ohne Improviſation. Die Frauenrollen wurden von Frauen geſpielt, Lieblingsthema waren betrogene Ehemänner. Wie in der Atellane fehlte es nicht an politiſchen Anſpielungen.

Der Pantomimus iſt Darſtellung eines dramatiſchen Gegenſtandes durch bloßen Tanz und rytmiſche Geſtikulation, von einem einzigen Tänzer ausgeführt, während ein Chor ein canticum vortrug. Zuweilen ſollen Nebenperſonen, wie Statiſten, hinzugekommen ſein.

Das eigentliche Drama geht jedoch durchaus auf Entlehnung oder Vorbild der Griechen zurück. Die Überſetzung war entweder wörtlich oder frei, oder zwei Stücke wurden in eins verarbeitet, contaminatio.

Außer dieſer von Tragikern und Komikern gleichmäßig befolgten Methode haben wir aber auch nationale Stücke, deren Stoffe teils der Gegenwart, teils der mythiſchen Vergangenheit entnommen ſind. Andronicus Livius, jener tarentiniſche Grieche, brachte i. J. 240 zur

Verherrlichung des Nationalfeſtes der ludi romani im September dramatiſche Vorſtellungen nach griechiſcher Sitte auf. Ihm folgte der Römer Nävius. Doch behandelte er außer den griechiſchen Stoffen einheimiſche, von denen Romulus in der Vergangenheit, Claſtidium in der Gegenwart ſpielt, da es den Sieg des Claudius Marcellus 222 verherrlicht. Damit wurde Nävius der Schöpfer der ſogen. fabula praetextata, welche, vorzugsweiſe für Triumphalſpiele ſiegreicher Feldherrn berechnet, Schickſale und Thaten römiſcher Helden feierte. Sind ſeine Komödien auch auf griechiſche Muſter zurückzuführen, ſo war wiederum neu, daß er die Bühne zu freien Äußerungen und ſtarken politiſchen Anſpielungen benutzte, die ihm ſehr übel bekamen[1]). Auch bei dem Römer Ennius finden wir, außer den üblichen fremden Stoffen, einheimiſche in der fab. praet. vertreten, wie den Raub der Sabinerinnen und die Einnahme von Ambracia durch Fulvius Nobilior 189. Zu den ſonſtigen höchſt ſpärlichen Beiſpielen der fab. praet. gehört der Paulus des Pacuvius (220—132), wodurch der Sieg bei Pydna 168 verherrlicht wurde; der Brutus des Accius (170—104) — Geſchichte der Lucretia —, ſein Decius, Epiſode aus der römiſchen Geſchichte d. J. 259. Im Übrigen arbeiteten dieſe Dichter nach der alten Methode mit ziemlicher Fruchtbarkeit und verſchiedener Auswahl unter den Originalen.

Günſtiger als bei ihnen ſteht die Überlieferung bei dem attiſch-römiſchen Luſtſpiel, der ſog. fabula palliata, dem Drama im Griechenkoſtüm; denn es iſt bekannt, daß wir von Plautus und Terenz eine ſtattliche Anzahl von Stücken haben. Sie ſind, wie die griechiſchen Originale, Charakterſtücke, mythologiſche Komödien, bürgerliche Händel, in denen die Liebe ſtark vertreten iſt. Der Lokalton der Originale wird bald weniger, bald mehr feſtgehalten. Von den Titeln des Caecilius (219—166) ſeien genannt: Der Verbannte, der Hafenzöllner, der Fauſtkämpfer, das Schmiedefeſt, die Erbtochter, die Hochzeitsvorfeier, der Quartiermeiſter, der unechte Nicaſio, die Kameraden, das Halsband.

Zu dieſer fabula palliata bildet endlich die ſog. fabula togata inſofern einen Gegenſatz, als, obgleich ein Unterſchied der dargeſtellten Sitten nicht erſichtlich iſt, Lokal, Perſonen, Tracht italiſch ſind, ſodaß die togata, obgleich auf griechiſchen Vorbildern beruhend, doch als

[1]) ſ. außerdem Ribbeck II 545, Friedlaender Sittengeſch. II 138. 266.

echt nationales Luſtſpiel anzuſehen iſt. Es ſcheint, daß ſeine Pflege eine Reaktion gegen das importirte attiſche Luſtſpiel war. Die Hauptvertreter ſind Titinius, Atta und Afranius ca. 154. Die Perſonen ſind nur aus den niederen Ständen. Das „Volk", vulgus profanum, in ſeinem Bürger- und Städteleben wird dargeſtellt, mit ſeinen Verwicklungen und Gegenſätzen im Familienkreiſe. Dergleichen konnte wohl an die Tradition der heimiſchen satura anknüpfen. Da wurde z. B. das Treiben in einem Badeort dargeſtellt, wo es, wie ſtellenweiſe an diſtinguirten Orten bei uns, an gemiſchter Geſellſchaft und Gelegenheit ſein Geld los zu werden nicht fehlte. Der Titel einer „Rechtsgelehrtin" hat unſerer Zeit ahnungsvoll vorgegriffen. Der Rekrut beim Abmarſch, eine Walker-, eine Ädilenkomödie; Mägde zanken ſich, eine Diebin wird abgefaßt. Junge Leute treten auf als Verſchwender, Stutzer, Weichlinge, in weiblicher Verkleidung. Daß den Römern allegoriſche Perſonen im Drama nicht fremd waren, lehrt die Göttin Remeligo (Verzögerung), die Sapientia, die Tochter des Usus (Gebrauch = Erfahrung) und der Memoria (Erinnerung). Im Mimus begegnet uns die Paupertas; in der, nicht für die Bühne beſtimmten, Satire ein Streit zwiſchen Tod und Leben; eine allegoriſche Perſon „die Stimmübung", Metamelos (Reue) als Sohn der Unbeharrlichkeit, die öffentliche Meinung (Existimatio); Ähnliches im Dialog Hirzel I 337, 372.

Scheiden wir alle dieſe Sachen in die 2 Klaſſen des komiſchen und ernſten Dramas, ſo iſt für die Bedürfniſſe der Römer charakteriſtiſch, daß die Tragödie nicht nur von einem Griechen zu äußerlichen Zwecken eingeführt, ſondern auch faſt ganz von ihnen entlehnt wurde, obgleich man ſich die Bearbeitung nicht ſo einfach denken darf, wie es gewöhnlich geſchieht. Was ſich in der griechiſchen Tragödie Unrealiſtiſches fand, übernahmen die Römer. Sogar einen Prometheus hatten ſie, von Accius. Schauluſt und Teilnahme am Schickſal von Menſchen waren für jene Entlehnung beſtimmend. Obgleich es zwei Altäre im Theater gab, von denen einer dem Liber, Dionyſos, geweiht war, hat das Drama keinen religiöſen Urſprung. Die Hauptmotive der palliata waren, analog der neuattiſchen Komödie, Verwechslung von Perſonen, Betrug und Überliſtung, Verwicklungen und Löſungen durch den Zufall, Liebeskonflikte; komiſche Charaktere — ausgeprägt in ziemlich typiſchen Rollen.

Plautus und Terenz sprechen nicht Sitten der Zeit aus, wie denn auch 12 Stücke des Plautus und alle des Terenz in Athen spielen. Das ziemlich typische Personal, übrigens durch die Kleidung charakteristisch bezeichnet, ist durchweg ausländisch; die Konflikte sind kein Abbild von Vorgängen, wie sie in Rom gewöhnlich gewesen wären. Plautus[1]) hat mancherlei Anspielungen auf römische Verhältnisse, Terenz keine. Sonst giebt es nichts Römisches außer den Flüchen.

Unter den Kunstmitteln wirkt Überraschung, Verkleidung, Belauschung, Mißverständnis, Prügel. Die Personen werden nach Stand und Alter bald besser, bald schlechter charakterisirt. Es fehlt nicht an mannichfachen Übertreibungen. Vielleicht sind dahin auch lange Wortbildungen zu rechnen, wie turpilucricupidus[2]) schmutzgewinnsüchtig. Die Anforderungen an die Wahrscheinlichkeit waren z. T. mäßig. Handgreifliche Wirklichkeit wurde trotz aller Derbheiten nicht verlangt.

Die dramatische Illusion wurde mitunter lustig gestört; bei Plautus und im Mimus wenden sich Personen an die Zuschauer z. B. Most. 99 f. Die Anwesenheit des tibicen (Flötenspieler, der den Gesang begleitet) auf der Bühne, der also mit der Handlung selbst nichts zu thun hat, scheint die Illusion nicht gestört zu haben. Außerdem aber wird er zu Scherzen benutzt, welche also die Illusion unterbrechen. Mit Vergnügen giebt man sich einer lustigen Voraussetzung hin. So hat z. B. einmal ein alter, häßlicher Fährmann die Venus in Form einer Alten gratis gefahren und dafür zwar nicht den berühmten Gürtel, aber eine Salbe erhalten, welche bewirkt, daß sich alles Weibliche in ihn verliebt, obgleich sein Äußeres sich nicht verändert hat. Auch die Ausstattung der Bühne überließ der Phantasie der Zuschauer zuerst und lange so gut wie Alles[3]). Dem Urteil der Hörer kamen die favitores zu Hilfe, Leute, die unter dem Namen Claqueurs nach Meinung schelmischer Kritiker noch heute hier und da vorhanden sind.

Während in Athen freie Bürger im Chor sangen, war in Rom die Schauspielerei von Anfang an beschollten, weil sie Geld brachte. Trotzdem waren einzelne Schauspieler hochgefeiert, wie Roscius, der,

[1]) Most. ed. II p. 26 u. Mil. glor. p. 46, Lorenz, Mommsen R.G. I 891.
[2]) Anderes Capt. 84 f. Pers. 702 f. u. s. w. [3]) Most. ed. Lorenz II p. 4. 195. Ribbeck II 647 f. I 54 f. 197.

ehe er gratis ſpielte, jährlich über 100,000 Mark verdiente. Teils wirklicher Kunſtenthuſiasmus äußerte ſich darin, teils, wie nicht ſelten bei uns, ein abgeſchmackter Modetaumel, welcher ſich womöglich durch einen exotiſchen Namen noch mehr hypnotiſiren läßt. Die Zahl der dramatiſchen Aufführungen war mit der Zeit größer als in Athen, mindeſtens viermal im Jahre. Aber das älteſte nationale Feſt, die ludi romani, verdankt, wo nicht ſeine Entſtehung, ſo doch ſeine ſpätere Einrichtung griechiſchem Einfluß. An dieſes Feſt knüpft 364 die erſte Errichtung einer scaena Holzgerüſt an. Die dort vorgetragenen Lieder haben an ſich nichts mit dem Drama zu thun, können aber einen Keim dazu enthalten haben.

Wenn Quintilian behauptet, daß es mit der Komödie am meiſten bei den Römern gehapert habe in comoedia maxime claudicamus[1]), ſo werden wir im Gegenteil ſagen, daß die Römer für das Luſtſpiel originale und bedeutende Anlage haben, für die Tragödie nicht erkennen laſſen, ſelbſt wenn wir etwa 40 Namen von Tragikern beſitzen. Das Talent für das Luſtſpiel hängt zuſammen mit ihrem Witz und der ſcharfen Beobachtungsgabe. Der Mangel in der Tragödie ſcheint beeinflußt durch die fehlende Vorarbeit des ſogen. Volksepos, durch die Starrheit des römiſchen Lebens, deſſen Konflikte durch Formeln der Religion oder des Aberglaubens oder der geſellſchaftlichen Ordnung niedergehalten und erledigt wurden[2]), während in Griechenland die Reflexion zeitig die Probleme der Welt und des Lebens hin und her gewendet hatte. Ein ſo genial für die Politik beanlagtes Volk, welches auch ſoviel damit zu thun hatte, deſſen Los es war zu zertrümmern und die Trümmer mit einer annähernd gleichartigen Bildung zuſammen zu kitten, an deſſen Horizont fortwährend neue Elemente für die politiſche Aſſimilation auftauchten, konnte nicht viel Neigung haben, ſich um ſeeliſche Konflikte zu kümmern, deren leidenſchaftliche Färbung außerdem ſeiner ernſten Natur im Ganzen widerſtrebte. Dazu kam der Import aus Griechenland: da hatte man ja bequemer, was die Schauluſt befriedigte. Und die griechiſch Gebildeten verſuchten ſich, ſelbſt wenn ſie nicht Dichter oder Tragiker waren, nicht ſelten an einer Tragödie, wie der große Cäſar an einem Ödipus, Auguſtus an einem Aiax, Ovid an der beliebten Medea.

---

[1]) vgl. Horaz de arte poet. 270 f. Epiſt. 2, 1, 170 f. [2]) Cic. de rep. IV 11 f.

Wenn wir von Dramen der Etrusker hören, so haben wir dabei wahrscheinlich an Bearbeitungen griechischer Stücke zu denken. Der Dichtername, den wir kennen, ist Volnius[1]). Vielleicht könnte noch eine dramatische Regung erwähnt werden, obgleich sie ohne Folge blieb. An den Saturnalien[2]) nämlich, 17.—23. Dezember, wo man sich u. A. mit Wachslichtern und Puppen, die aus Thon, vielleicht auch aus Mehl geknetet waren, beschenkte, loste oder würfelte die Jugend einen Karnevalskönig aus, der sich in allerlei feineren und gröberen Scherzen ergehen durfte. Er kommandirte seine Umgebung, befahl Wasser mit Wein zu mischen, zu trinken, zu singen, weg zu gehen, zu tanzen u. A. m. Die Saturnalien wurden auch im Heere gefeiert. Wen das Los traf, der legte das königliche Gewand an, wurde wie Kronos ausstaffirt, von Soldaten geleitet, durfte sich 30 Tage allen Begierden zügellos hingeben, wurde dann aber — getötet, oder als Opfer dargebracht. Neuerdings ist der Bericht von einem solchen Saturnalienkönig, zu dem der hl. Dasius im J. 303 erwählt werden sollte, durch Fr. Cumont und L. Parmentier behandelt worden. Im Anschluß daran verweist P. Wendland darauf, daß auch Jesus von den römischen Soldaten etwa wie ein Saturnalienkönig behandelt wurde.

Den Übergang zum modernen Drama bilden die Tragödien des Seneca. Sie gehen auf griechische Anregungen zurück; nur die Octavia, die man ihm abspricht, behandelt den Untergang des augusteischen Hauses durch das Regime Neros. Jene Tragödien, die manchen feinen Zug enthalten, erscheinen als Erzeugnisse eines poetisch angeregten Philosophen, mehr gedankenvoll als psychologisch eindringend, als dramatisch belebt. Senecas Einwirkungen auf das spätere Drama sind oft dargelegt worden, besonders von Ranke in den Werken 51, 52[3]).

Bei der Betrachtung des abendländischen Dramas nach den Zeiten der Griechen und Römer haben wir zwischen deren Einwirkung und einheimischen dramatischen Regungen zu unterscheiden. Das heidnische Abendland war von außen zunächst beeinflußt durch das Christentum mitsamt dem A. Testament. Das Ergebnis der

[1]) Bergk III 173. Gröb. Gr. I 347. [2]) Marquardt p. 562 f. Wendland im Hermes 1898 I. [3]) vgl. Fischer l. c. Baret p. 109. Creizenach I 486 f. 517. Cloetta p. 14; über die Person des Seneca Ribbeck Gesch. III 54. 58 f.

Mischung des heidnischen, christlichen und klassischen Elements in der sonstigen Poesie ist an andrer Stelle untersucht worden. Wenn für das Drama einheimische heidnische Elemente nicht von merklichem Einfluß waren, so ist sein Ursprung, wie bekannt, in der Kirche zu finden. Von dort drängt es allmählich hinaus und wird weltlicher. Dazu kommt dann die antike Einwirkung. Aber sie ist weder allmächtig, noch von unbegrenzter Dauer, wenn auch gewaltig. Hier ist nun nicht darüber zu klagen, daß das nachklassische Drama keine selbständige Entwicklung hatte, sondern einfach darauf zu achten, wie sich das dramatische Bedürfnis unter den gegebenen Verhältnissen ausbildete. Der Kampf des fremden religiösen Geistes ist relativ unbedeutend. Dagegen ist für die Entwicklung treibend der Gegensatz zwischen Kirche und Weltlichkeit und der Gegensatz der einheimischen Weltlichkeit gegen die importirten klassischen Muster.

Ein national-heidnisches Element scheint sich in der abendländischen Dramatik nicht fortgesetzt zu haben. Dies kann nicht überraschen. Denn etwa vom Ende des 4. bis zum Ende des 8. Jh. war im Abendlande, außer im Norden und Osten, das Christentum wenigstens äußerlich installirt. Und was es an dramatischen Regungen vorfand, war entweder zu unbedeutend an sich, oder vor der fremden Kultur zu schwach. Die Germanen hatten nach Tacitus nur eine Art von Schauspiel, spectaculum: Jünglinge tanzen zwischen aufgesteckten Schwertern und Speeren umher; ihr Lohn ist das Vergnügen der Zuschauer. Dramatische Elemente bei heidnischen Festlichkeiten, wofür übrigens schon Wackernagel römischen Einfluß vermutet, sind nach Kögel doch nicht anzunehmen für den sogen. hleotharsâzzo; dies war der Name dessen, der zu einer gewissen Zeit die Schau in die Zukunft vornahm. Vielleicht, meint Wackernagel, schlossen sich später die Spiele der Kirche an die Gewohnheit der heidnischen Oster- und Weihnachtslieder und Tänze an. Hören wir auch von Brandl und Weinhold, daß man in England Weihnachten und Neujahr in Aufzügen mit welcome Yule und Noel begrüßte und von Darstellung eines Kampfes zwischen Sommer und Winter, etwa mit der Spezialisirung, welche von diesen Jahreszeiten der Liebe günstiger sei, so ist das teils ziemlich vereinzelt, teils ohne Folge für das Drama. Pfingstdramen giebt es nach Wackernagel nicht. Daß die Chesterspiele Pfingsten aufgeführt wurden, statt am Fronleichnamstag, daß in Maispielen Robin Hood behandelt wurde, ist ohne Be-

lang. Was wir ſonſt von Maiſpielen wiſſen, hat E. Pabſt geſammelt, der uns mit Recht warnt, im „Maigrafen“ durchaus einen Bekämpfer des Winters zu ſehen[1]).

In Spanien laſſen ſich nach Baret „heidniſche Aufzüge“ bis ins 6. Jh. verfolgen, ohne nachweisbare Einwirkung auf das Drama[2]). Haben wir alſo im Abendlande vom kirchlichen Drama auszugehen, als der erſten Form, worin ſich das Bedürfnis befriedigte, und ſcheint uns dieſes Drama noch kaum ſeinen Namen zu verdienen, ſo ſehen wir auch hier im Drama eine ſpäte Stufe literariſcher Entwicklung. Es ſcheint, als mußte ſich erſt die Epik in der Darſtellung des äußern, die Lyrik in der des innern Lebens üben und erſchöpfen, ehe es zum wirklichen Drama kam. Eine Tendenz dazu werden Aufzüge und Spiele von Geiſtlichen und Laien haben, Verkleidung und Geberde, Begleitung des Aufzugs durch Geſang oder Rede, Streitgedichte[3]), die mit dem Siege eines Streitenden enden mußten. Sie können auch unter allegoriſchen Perſonen vor ſich gehen, wie Mai, Wald, Sonne, Roſe, Lilie. Markt und Gericht können natürliche Vorbilder der dramatiſchen Szenerie werden. Aber den eigentlichen Anfang haben wir in der Kirche zu ſuchen.

Wenn auch die katholiſche Meſſe nach Viſcher Rudiment eines dramatiſch-liturgiſchen Tanzes iſt, ſo iſt der eigentliche Keim des Dramas die Liturgie mit ihren Reſponſorien. Etwa ſeit dem 10. Jh. läßt ſich in der katholiſchen Kirche verfolgen, daß die bibliſchen Berichte über Geburt und Auferſtehung innerhalb der Kirche durch Wechſelgeſang in lateiniſcher Sprache und mit geringen äußern Mitteln, z. B. einen ſchwebenden Stern, eine Art dramatiſcher Darſtellung fanden. Die Entwicklung verlief zwar ungleichmäßig, aber doch vielfach analog. Die Anfänge ſetzen voraus, daß die Vorführungen in der Kirche oder dicht dabei ſtattfinden, daß die Geiſtlichkeit ſie billigt, daß die Verfaſſer, ſobald man vom bloßen Bibeltext abging, in der Regel Geiſtliche ſind. Die Stoffe waren zunächſt nichts als einige geſungene Worte des lateiniſchen Bibeltextes. Bei der Auferſtehung ſtellen z. B. zwei Kleriker Petrus und Johannes vor; ſie eilen zu einer Stelle neben dem Altar, dem Grabe, Johannes

[1]) vgl. Ralſton p. 238. 244. [2]) für Frankreich ſ. Paris L. fr. p. 189 f.
[3]) Müllenhoff Ztſchr. f. D. A. 23, 152. Hirzel II 382 f. Gröb. Gr. II, 1, 167. 2, 286. Paris L. fr. p. 158. 227.

kommt zuerst ans Ziel, es wird festgestellt, daß das „Grab" leer ist u. dgl. m. Die Marien treffen in dessen Nähe einen Salbenkrämer; ein „Engel" sagt ihnen, Jesus sei auferstanden.

Dieses gesungene prosaische Latein erfährt allmählich kleine Zusätze, oder wird in Verse gebracht. Noch später singt das Volk in seiner Sprache etwa am Schluß „Christ ist erstanden" oder „Gott allmächtiger". Diese Versuche, gewisse Teile der Heilsgeschichte anschaulich und so wirksamer zu machen, nehmen nicht nur die Auferstehung, Geburt, Passion zur Darstellung, sondern auch den bethlehemitischen Kindermord, den Gang nach Emmaus, die Höllenfahrt, die Anbetung der drei Könige. Die Dreikönigsspiele werden teils für sich dargestellt, teils im Zusammenhang mit andern Gegenständen des Weihnachtskreises. Zuweilen tritt Herodes auf, vor dessen Thron die Könige Halt machen. Die Dreikönigsfeier ist entweder ein Vorspiel zur Messe, oder aus diesem Zusammenhang, schon im 11. Jh., gelöst. Was wir dramatisches Leben nennen und eigentlich jener wohlgemeinten und folgenreichen Vorführung eines Analogons lebender Bilder doch fehlte, kam allmählich hinzu. So z. B. zeigten sich die Hirten als Menschen, sprachen und handelten[1]); man ließ das Kind schreien, der Salbenkrämer ließ mit sich handeln, Herodes zeigte sich als böser Tyrann. Lesen ihm die Schriftgelehrten ihre Prophezeiungen vor, so wirft er wohl das Buch auf die Erde, bedroht in Hexametern die Magier mit einem Stock. So gab es mehr individuelles Leben und einige Ansätze zur Komik. Allmählich zeigte man nicht alle agirenden Personen gleichzeitig, sondern hielt einige verborgen, bis sie Etwas zu sagen hatten.

Feiert man Weihnachten zuerst aus der Tradition des Neuen Testaments, so greift man später zurück auf die Hinweisungen des A. T. Eine alte Predigt gegen die Ungläubigen (Juden) nahm dramatische Form an und hieß lusus prophetarum, wobei auch Bileam und die Eselin nicht fehlten. Man ging zu andern religiösen Stoffen fort. Zwei Weihnachtsdramen im 12. Jh. behandeln Daniel. Die klugen und thörichten Jungfrauen, besonders der Antichrist reizen zur Darstellung. Vom Osterspiel zurückgreifend dramatisirte man die Passion, in der höchste Tragik mit niederer Komik (Soldaten) vereinigt wurde. Naheliegend waren Märtyrer- und

[1]) Weinhold p. 87 f. 153. 214 f.

Heiligendramen (z. T. recht kurz, 172 Zeilen), denen es nicht an Phantaſtik fehlte.

Eine ganze Reihe von Dramen heißt Marienmirakel. Maria hilft unſchuldig Verfolgten, ſteht frommen Asketen bei, läßt dem Fehltritt einer Äbtiſſin Gnade zuteilwerden. Ja ihre Erſcheinung wird nach Creizenach einem legendariſchen, weltlich-romantiſchen Stoffe eingefügt, wobei es an Wundern nicht fehlt. So will ſich der hl. Libanius für eine Viſion das linke Auge vom Erzengel Gabriel ausſtechen laſſen; er opfert auch noch das rechte; als er noch eine Hand opfern will, erhält er von Maria das Augenlicht wieder.

Daß das Drama allmählich aus der Kirche herausdrängte, hat ſeinen Grund ſowohl in der berechtigten Oppoſition der Geiſtlichkeit gegen unpaſſenden, profanen Inhalt, als auch im Vordringen der Volksſprachen. Dies zunächſt ſo, daß auf den lateiniſchen Text eine Überſetzung oder Umſchreibung folgte. Je mehr die Volksſprache vordringt, deſto mehr tritt an Stelle des Geſanges die Rezitation. Geſprochene Proſa kommt in den *geiſtlichen* Dramen des M. A. nicht vor. Das liturgiſche Drama, urſprünglich an beſtimmte Feſte gebunden, findet die Kirche zu eng und zu heilig und bringt entweder ins Freie, oder ſchrumpft innerhalb der Kirche wieder etwas zuſammen. Doch bleibt auch das volksſprachliche Drama zunächſt unter geiſtlicher Leitung.

Zu den geiſtlichen Spielen gehören auch die ſogen. *Totentänze*. Nach W. Seelmann's überzeugender Unterſuchung iſt darüber kurz Folgendes zu bemerken. Während auf mancherlei Totentanz-Gemälden jeder einzelnen menſchlichen Figur ihr eigener Tod beigegeben iſt, kennt die Dichtung nur einen Tod. Ob das ſpaniſche ſchon genannte Gedicht Danza general de la Muerte trotz ſeiner dramatiſchen Form aufgeführt worden iſt, läßt ſich nicht feſtſtellen. Zum Teil jedoch fand dramatiſche Aufführung ſtatt. Solches Totentanz-Gedicht hieß auch jeu, histoire et moralité. Die Aufführung ſcheint urſprünglich beſtimmt für Kleriker. Sie fand ſtatt in der Kirche auf einer zu dieſem Zweck hergerichteten Bühne, die von zwei Seiten her zugänglich iſt, deren eine ein „Grab" darſtellt. Nach einem Vorwort des Prolokutors tritt der Tod auf die Bühne und fordert alle Kreaturen, vom Papſt an, auf, ihm zu folgen d. h. Niemand kann dem Tode entgehen und ſoll ſich deswegen mit guten Werken dazu rüſten. Eine eigentliche Entwicklung eines Gedankens

fand also nicht statt; sondern der Tod wiederholte seine Worte, nur nüancirt nach den Vertretern aller Stände, die mit ihm „tanzen" sollten. Nämlich der Totentanz scheint entsprungen aus einem tableau vivant und zuerst vielleicht ohne Worte pantomimisch verlaufen zu sein. Für die fehlenden Worte entschädigte dann der äußere charakteristische Aufputz von Hoch und Niedrig. Die Bewegungen der Akteure geschahen im Tanzschritt und Takt unter musikalischer Begleitung.

Für die hochdeutschen Totentänze stellt Seelmann den dramatischen Charakter in Abrede. Sicher dagegen sei dramatische Aufführung vor Allem in Frankreich.[1])

Bisher haben wir den allgemeinen Eindruck, daß das sogen. Drama diente, die tiefsten Bedürfnisse der Gesamtheit darstellend auszusprechen. Es wendet sich durchaus an alle Mitglieder dieser Gesamtheit in der Erwartung eines gleichartigen Echos, ähnlich wie die religiöse Malerei des Mittelalters und wie die erste Lyrik und Epik. Der Anfang hat durchaus objektiven Charakter. Das Drama ist in völliger Harmonie mit dem Leben. Das, was man glaubte, stellte man dar. Der Fortschritt der Technik wurde bewirkt durch den Umstand, daß mehrere Darsteller agirten. Sie verlangten Charakteristik und individuelles Leben. Die Vorführung war z. T. unrealistisch; denn man mußte sich Manches einfach denken, was szenisch nicht dargestellt wurde. Es gab kein wirkliches Grab, der Engel war z. T. ohne Flügel, der Stern ein Symbol des traditionellen. Solche Kleinigkeiten sind nicht zu übergehen. Sie haben teils antike Analogien, teils sind sie bezeichnend für das Bedürfnis, das sich im Drama befriedigte, also auch für Poesie überhaupt. Was und wer im Drama zum Worte kommt, haben wir aber weiter in den einzelnen Literaturen zu verfolgen.

4. Die Italiener knüpfen in einer Beziehung an die Römer an: des Volk erfreute sich an dem improvisirten Spiel stehender Possentypen, Arlecchino, Brighella, Pantalone, Tartaglia, Colombina. In dieser volkstümlichen sogen. commedia dell'arte oder a soggetto wird etwa ein einfältiger, verliebter Alter von einem Jüngeren angeführt, ein prahlender Soldat gefoppt und geprügelt; ein Diener

[1]) vgl. Wackernagel in Haupts Ztschr. 9, 302 f. Grimm Mythol. 4. Aufl. II 705. III 252 f. Creizenach p. 461.

beluſtigt durch geſteigerte Dummheit oder Verſchlagenheit, Dialekte und ſonſtige Provinzialismen werden verſpottet u. A. m.[1]) Davon abgeſehen machte das Drama mehrere Anſätze, welche einer einheitlichen Entfaltung nicht günſtig waren. So gab es einen Vortrag kirchlichen Inhalts mit dramatiſchen Elementen, der lauda hieß;[2]) Paſſionsprediger begleiteten ihre Erzählungen durch Vorführung lebender Bilder; wir hören von Brüderſchaften, welche die heilige Geſchichte aufführten. Die rappresentazione sacre zerfallen in ſtumme, mute, und mit Worten, parlate. Die früheſte Darſtellung überließ den Dialog dem Augenblick, nur der Verlauf der Handlung mußte vorher feſtgeſtellt werden. Der Inhalt ſolcher devozione iſt bibliſche Geſchichte, Legende, Märtyrerleben, Asketik. Als früheſtes Paſſionsſpiel gilt eine rappres. aus d. J. 1243; die erſten geſchriebenen gehören dem 15. Jh. an.

Dieſe Darſtellungen ſcheinen aber durch ein Überwuchern des Burlesken abſtoßend geworden zu ſein, indem ſie dadurch ihren einheitlichen Charakter verloren. Andere Nomenklatur, wie farsa, Mirakel- und Maskenſpiel bei Klein und Sauer.

Die humaniſtiſche Bildung ging, in der Meinung, daß das neu entdeckte Heidentum viel ſchöner ſei als die einheimiſchen Gewächſe, der Legenden überdrüſſig, zu andern Darſtellungen über. Eine allegoriſche Moralität haben wir um 1440 in Dati's Darſtellung des Neides; Vergerio geb. 1349 macht in ſeinem lehrhaft ſatiriſchen Paulus (comoedia ad iuvenum mores corrigendos) den Verſuch, die Sitten der jungen Leute zu verbeſſern, deren Treiben dabei realiſtiſch zu ſchildern war. Oder man nahm die antike Mythologie wieder auf. Vom Genuß dieſer commedia erudita war das Volk, weil mit dem mythologiſchen Schnickſchnack unbekannt, ausgeſchloſſen. Bei dieſer Sachlage iſt es bemerkenswert, daß in Muſſatos geb. 1261 Eccerinis „als einer wahren Geſchichte" moderne Greuel dargeſtellt werden ſollen, wie ſie der Dichter allerdings ähnlich bei Seneca gefunden hatte. Nur iſt das Stück leider lateiniſch geſchrieben, wie auch Achilleis.[3])

Wir betrachten geſondert die Tragödie, Komödie und das Hirten-

[1]) Entwurf einer ſolchen (Liebes-) Kom. Klein I 914 f. über Ruzante (geb. 1502) ib. 907 f. [2]) Creizenach p. 300 f. [3]) vgl. Klein II 235 f. 509. Creizenach p. 486 f. Gröbers Grundr. II, 1, 427. Georg Voigt Die Wiederbelebung des klaſſ. Altert. II 405 f. 1893.

drama. Als erſte italieniſche Tragödie wird gegen Ende des 15. Jh. der Orfeo des Agnolo Poliziano angeſehen. Für lange Zeit ſind die antiken Stoffe charakteriſtiſch. So ſchrieb Triſſino † 1550 eine Sofonisba nach Livius mit Chor, Rucellai einen Oreſte (Iphigenie auf Tauris), außerdem allerdings eine Rosmonda nach Paulus Diaconus, Martelli nach Livius eine Tullia, ſogar Pietro Aretino La Orazia, Torelli † 1608 eine Merope, welcher Stoff bekanntlich auch ſpäter bearbeitet wurde. Aus gleicher Zeit iſt Dottori's Ariſtodemo nach Pauſanias. Ein bibliſcher Stoff liegt vor im Adamo des Andreini. Unter den Perſonen iſt Gott Vater, Chöre von Engeln, Michael, Luzifer, Satan, Beelzebub, die ſieben Todſünden, die Welt, das Fleiſch, der Hunger, die Mühſeligkeit, die Verzweiflung, der Tod, die Ehrſucht, die Schlange, ein Höllenbote Volano, Chor von Geſpenſtern, von Feuer-, Waſſer-, Luft- und Höllengeiſtern. Dann iſt wieder eine Kleopatra des Delfino um 1650 hervorzuheben. Dagegen führt uns Cicogninis Tragödie „der Verrat aus Ehre oder der wundervolle Rächer" einmal in das häusliche Leben, wenn auch in deſſen Mitte ein herzogliches Paar ſteht.

Von Maffei (1675—1755) iſt die berühmte Merope zu nennen;[1]) Martello lieferte u. A. einen M. Tullio Cicerone. Alfieri endlich (1749—1803) iſt von größerer Bedeutung. Denn er gab den antiken Stoffen friſches Blut durch den romantiſchen Zuſatz ſeiner perſönlichen Leidenſchaft, eines konſtanten Tyrannenhaſſes und einer glühenden Freiheitsliebe. Auch ſind ſeine Stoffe nicht ſo ausſchließlich antik: Kleopatra, Filippo II, Antigone, Agamemnone, Oreſte, Virginia, Saul, Verſchwörung der Pazzi um 1478, Don Garzia (Sohn Coſimo I von Medici), Timoleone, Ottavia, Merope, Sofonisba, Rosmunda, Maria Stuarda, Bruto primo, Bruto ſecondo, Abele. Aus ſeiner Theorie der Tragödie kann hervorgehoben werden das Bekenntnis: ich glaube feſtiglich, daß die Menſchen im Theater lernen müſſen, frei, ſtark, edelmütig ſein, begeiſtert für die wahre Tugend, unduldſam gegen jede Gewalt, beſeelt von Liebe für das Vaterland, wahrhafte Kenner der eigenen Rechte, und in allen ihren Leidenſchaften glühend, grabſinnig und großmütig. Ein ſolches Theater war das in Athen. Zu einem ſolchen kann aber kein Theater gedeihen, das im Schatten eines Fürſten, ſei er wie er wolle, er-

[1]) Leſſing, Dram. St. 36—50. Klein II (V) 463 f. III, 2 (VI, 2) 150 f.

wachſen iſt.“ Das Theater iſt alſo ungefähr eine Schule republikaniſcher Tugenden, die tragiſche Bühne eine Schule für die Verfechter von Freiheitsideen. So rühmlich Alfieris vaterländiſche Geſinnung iſt, ſo hiſtoriſch bedingt mag dies ſein Ideal ſein. Denn wir werden nicht glauben, daß damit die Aufgabe der Tragödie bezeichnet iſt, ſelbſt wenn ſie ſich dabei von Übertreibungen frei hält. Sein männlicher Geiſt zeigt ſich auch in der Behandlung der Liebe. „Wenn man die Liebe auf der Bühne darſtellt, ſo geſchehe es, um zu zeigen, wohin die unglückſeligen Folgen dieſer Leidenſchaft führen können. Eine ſolche Schilderung lehrt die Menſchen, entweder die Liebe zu fliehen, oder ihre Geſchicke in ihrer ganzen unermeßlichen Ausdehnung über ſich zu nehmen mit voller Leidenſchaftsglut und Stärke, woraus dann auch ſtets die größten Ereigniſſe und Thaten entſpringen.“ Sein Abele erinnert an Andreini's Adamo: außer den bibliſchen Figuren giebt es allegoriſche, wie Peccato, Invidia, Morte, Chor von Dämonen.

Ippol. Pindemonte geb. 1753 ſchrieb einen Arminio (Hermann der Cherusker), worin H. nicht als Befreier charakteriſirt wird, ſondern als Uſurpator der königlichen Gewalt. Unter Monti's geb. 1754 Dramen iſt Cajo Gracco zu nennen. Foscolo † 1827, der von ſich ſelbſt ſeine Vaterlands-Liebeswut (amore e furore di patria) bekennt, geht ungefähr in Alfieris Gedanken weiter. Sein Tieſte zeigt den Gegenſatz zwiſchen dem grauſamen, volksfeindlichen Gewaltherrſcher und dem volksfreundlichen Tieſte. Seine Ricciarda behandelt einen einheimiſchen Stoff: Familienzwiſt und Liebe. Giov. Pindemonte geb. 1751 braucht ſeine Baccanali (nach Livius) ſo ziemlich zur Maske für moderne Verhältniſſe, während ſich Adelina e Roberto offen gegen Kirche und Inquiſition richten.

Als den eigentlichen Schöpfer des hiſtoriſchen Dramas betrachten die Italiener, obgleich im 16—18. Jh. Anſätze dazu vorhanden ſind, Manzoni (1784—1873), über den ſich auch Goethe mehrfach geäußert hat. Allerdings wollte dieſer Beſeitigung der Mythologie und dafür eine Poeſie, wo nicht der Gegenwart, ſo doch für die Gegenwart. Während ſein berühmter Roman im 17. Jh. ſpielt, nimmt ſein Graf von Carmagnola den Stoff aus dem Anfang des 15. Jh. Auch Adelchi ſpielt in Italien, ungefähr 772 n. Chr. und behandelt den Untergang des lombardiſchen Königshauſes unter Karl dem Großen. Niccolini † 1861 ging von antiken Stoffen, Poliſſena,

Edipo, I Sette a Tebe u. a., zu modernen über. Nabucco ist eine Maskentragödie für die Katastrophe von der Schlacht bei Leipzig bis auf Napoleons Sturz. Antonio Foscarini verschmilzt eine Liebesgeschichte mit der Wirksamkeit der Inquisition; Giovanni da Procida ist der Held der sicilianischen Vesper; Arnoldo da Brescia, 12. Jh., behandelt das Verhältnis zwischen Staat und Kirche. Zuletzt sei noch Silvio Pellico's Francesca da Rimini erwähnt, weil sie in höherem Grade naturwahr und situationsgerecht ist, als viele frühere tragische Dichtungen. In der Tragödie bemerken wir eine unmäßige Einwirkung des klassischen Musters, ein langes Fortwirken der biblischen Stoffe.

Die Bemühungen um ein Nationaldrama fallen zusammen mit dem politischen Kampf um die Freiheit und Selbständigkeit des Vaterlandes. Erst gegen Ende des 18. Jh. gewinnt der nationale Gedanke Kraft. Der Verlauf der Geschichte war nicht günstig für eine einheitliche literarische Kunst. Es gab zu viele kleine Einzelstaaten, zu viel fremde Herrschaft und den Papst als Sondergebieter. Im 14. und 15. Jh. haben wir im Norden kleine Republiken oder Stadt- und Landgebiete mit Alleinherrschern; in Mailand seit 1300 die Visconti, seit 1450 die Sforza; in Ferrara, Modena die Este, in Mantua die Gonzaga; die Republiken Florenz, Genua und Venedig; Neapel von 1266—1435 unter Königen aus dem Hause Anjou, 1504 mit Spanien vereinigt; in Rom von 1305—1378 Bürgerkriege; Frankreich seit 1494 eingreifend, im 16. Jh. Krieg zwischen Karl V und Franz I, 1527 Rom erobert; Venedig geht langsam nieder, wenn nicht aus eigener Schwäche, so durch die Entdeckungen anderer Seefahrer und weil die Großmächte, wie Frankreich und die Türkei, zu sehr wachsen. Kurz eine zerrissene Geschichte, ohne ein Centrum für Kunst und Bühne. Wesentlich die Fürstenhöfe waren noch für theatralische Bestrebungen eine Zuflucht. Diese Zustände lassen erwarten, daß das ernste Drama Freiheitsgedanken ausspricht, sobald das Volk sich auf sich selbst besinnt; daneben auch Polemik gegen die Kirche, insofern sie grausam in das private oder störend in das politische Leben eingreift. Dagegen konnte nicht leicht die politische Geschichte oder in ihr eine einzelne tragische Gestalt auf die Dramatiker einen starken Reiz ausüben.

Wo wären außerdem gewaltige geistige Kämpfe gewesen? Die Reformation fand zwar einigen Widerhall bei Humanisten und Geg-

nern der Hierarchie, einigen Schutz sogar in Ferrara: aber das 1542 eingesetzte Inquisitionstribunal kühlte den Eifer für die neue Lehre erheblich ab. Auch die Spanier und Franzosen, freundlich bemüht, den Italienern bei der Ordnung ihrer politischen Angelegenheiten zu helfen, waren keine Förderer der Reformation. Andrerseits war die Heiterkeit der Renaissance so sonnig und irdisch, daß die von ihr beherrschten Gemüter kein Bedürfnis fühlten, etwa im Drama die Seele mit sehnsüchtigem Flügelschlage in mystische Höhen zu erheben. Auch die Philosophie hatte nicht, wie etwa bei den Griechen, den Blick für die tieferen Fragen der Welt andauernd geschärft: Bruno † 1600 und Campanella † 1639 waren vereinzelt und mehr Metaphysiker und Idealpolitiker als Moralisten.

Die Komödie, die Emanzipation des Dramas von den geistlichen Spielen (und der Ritterpoesie) hält im Allgemeinen Schritt mit der Entwicklung des Bürgerstandes, der sich auch allmählich dem gelehrten Drama gegenüber Geltung verschafft.

Nach allerlei Versuchen ist zuerst Bojardo's Timone zu nennen (nach Lucian), welcher jedoch unserm Begriff von einer Komödie nicht entspricht. Ariosts Komödien sind teils Übersetzungen aus Plautus und Terenz, teils eigene Arbeit. Die Lena schildert unsaubere häusliche Verhältnisse, die vermutlich ein Echo des Lebens waren. Überhaupt ist die Komödie des 16. Jh. in ihren besten Erscheinungen doch ein treues Abbild des Familienlebens, der Sitten- und Lächerlichkeiten der Zeit. Il Negromante ist ein Abenteurer, welcher gegen Geld durch Zauber die Lösung in die heikle Situation einer Doppel-Ehe bringen soll, die ein, bereits heimlich vermählter, Sohn aus kindlichem Gehorsam eingegangen ist. Der Astrolog (Negrom.) „verwandelt ja Männer und Frauen in verschiedene Tiere, so oft er will. Das sehe man alle Tage. Sobald Einer Podesta, Regierungs-Kommissar u. s. w. geworden ist, verwandle er sich augenblicklich in die respektive Bestie, wie Wolf, Fuchs, Habicht. Wer aus einem geborenen Lump „Rat" geworden ist, sehe man ihn nicht plötzlich als Esel dastehen?" Macchiavellis „Mandragola" (in Prosa) ist eine Liebesaffaire, deren Einzelheiten man bei Klein nachlesen kann, von übermütigster Laune. Obgleich darin der Frate Timoteo, der übrigens gelegentlich zum Publikum spricht, eine wunderliche Mission zu erfüllen hat, kann man in der That nicht sagen, daß das Stück Satire gegen die Geistlichkeit ist. Derb ins Leben griff auch der berüchtigte Pietro

Aretino. Im Marescalco oktroyirt der Herzog Gonzaga von Mantua seinem Stallmeister oder Marschall eine Frau, welche sich schließlich als herzoglicher Page erweiset.

Außer der römisch-italienischen Hofkomödie kam in der ersten Hälfte des 16. Jh. in Florenz eine Art von bürgerlichem Lustspiel auf (Araldo, Nardi). In Araldos „Nebenbuhlern" stellt sich Filogenia, von Panfilo und Licurgo umworben, als Panfilos Schwester heraus. Eine ganze Reihe anderer Stücke läßt sich als Novellen- und Abenteuerkomödie bezeichnen. Oder die drei Tyrannen, Liebe, Glück, Gold zeigen ihre Macht an drei Männern; der Alte leidet unter der Tyrannei der Liebe, der Jüngling unter Glück, ein Edelmann unter der Wirkung des Goldes. Vom großen Galilei † 1642 haben wir einen Komödien-Entwurf, der den Namen einer stehenden Figur, Pantalone, zum Titel hat. Im 17. Jh. sieht sich die Komödie in Ermangelung neuer Motive auf eine Steigerung der Intriguenmotive angewiesen. Im 18. Jh. bildet der berühmte Goldoni (1707—93) eine Reaktion gegen die volkstümlichen Possen und die Novellen- oder Abenteuer-Komödie als Reformator des komischen Theaters und eigentlicher Schöpfer des neuern Lustspiels, das er zu einem Charakter- und Sittengemälde des gesellschaftlichen Lebens umgestaltete. Unter seinen Vorläufern ist außer Macchiavelli [1]) noch Girol. Gigli geb. 1660 zu nennen, der einen Don Pilone nach dem Tartuffe Molières geschrieben hat, welcher Dichter auch Goldoni beeinflußte. Sein Theater gleicht einem großen, volkreichen Jahrmarkt, wo man Menschen jeden Charakters und Standes antrifft. „Sollte dir die Gesellschaft nicht lebenswahr geschildert erscheinen, wo die lächerlichsten Etiketten, die grillenhaftesten Rangstreitigkeiten, der Neid, die Eifersucht, die Capricen, der Aufwand, weibliche Neugier, Spielsucht entgegentreten? Fühlst du dich nicht in das innerste Familienleben versetzt, wenn du das alte Familienhaupt sich zum Haustyrannen, zum fürchterlichsten Despoten der persönlichsten Neigungen seines Hausgesindes und seiner Familienglieder aufwerfen siehst, der ihnen die unschuldigsten Freuden und notwendigsten Bedürfnisse mit polternder Rauhheit untersagt? War er nicht der einzige, der unerreichte Sittenbilder auch der untersten Volksklasse schuf?"

Leider erwuchs in Gozzi († 1801) ein Gegner, dessen Märchen-

[1]) vgl. über ihn Treitschke, Histor. u. polit. Aufs. IV, 428. 1897.

nern der Hierarchie, einigen Schutz ſogar in Ferrara: aber das 1542 eingeſetzte Inquiſitionstribunal kühlte den Eifer für die neue Lehre erheblich ab. Auch die Spanier und Franzoſen, freundlich bemüht, den Italienern bei der Ordnung ihrer politiſchen Angelegenheiten zu helfen, waren keine Förderer der Reformation. Andrerſeits war die Heiterkeit der Renaiſſance ſo ſonnig und irdiſch, daß die von ihr beherrſchten Gemüter kein Bedürfnis fühlten, etwa im Drama die Seele mit ſehnſüchtigem Flügelſchlage in myſtiſche Höhen zu erheben. Auch die Philoſophie hatte nicht, wie etwa bei den Griechen, den Blick für die tieferen Fragen der Welt andauernd geſchärft: Bruno † 1600 und Campanella † 1639 waren vereinzelt und mehr Metaphyſiker und Idealpolitiker als Moraliſten.

Die Komödie, die Emanzipation des Dramas von den geiſtlichen Spielen (und der Ritterpoeſie) hält im Allgemeinen Schritt mit der Entwicklung des Bürgerſtandes, der ſich auch allmählich dem gelehrten Drama gegenüber Geltung verſchafft.

Nach allerlei Verſuchen iſt zuerſt Bojardo's Timone zu nennen (nach Lucian), welcher jedoch unſerm Begriff von einer Komödie nicht entſpricht. Arioſts Komödien ſind teils Überſetzungen aus Plautus und Terenz, teils eigene Arbeit. Die Lena ſchildert unſaubere häusliche Verhältniſſe, die vermutlich ein Echo des Lebens waren. Überhaupt iſt die Komödie des 16. Jh. in ihren beſten Erſcheinungen doch ein treues Abbild des Familienlebens, der Sitten- und Lächerlichkeiten der Zeit. Il Negromante iſt ein Abenteurer, welcher gegen Geld durch Zauber die Löſung in die heikle Situation einer Doppel-Ehe bringen ſoll, die ein, bereits heimlich vermählter, Sohn aus kindlichem Gehorſam eingegangen iſt. Der Aſtrolog (Negrom.) „verwandelt ja Männer und Frauen in verſchiedene Tiere, ſo oft er will. Das ſehe man alle Tage. Sobald Einer Podeſta, Regierungs-Kommiſſar u. ſ. w. geworden iſt, verwandle er ſich augenblicklich in die reſpektive Beſtie, wie Wolf, Fuchs, Habicht. Wer aus einem geborenen Lump „Rat“ geworden iſt, [illegible] man ihn nicht als Eſel daſtehen?“ Machiavellis „[illegible]zola“ (in Proſa) Liebesaffaire, deren Einzelheiten man [illegible]ein nachleſen kann, übermütigſter Laune. Obgleich darin [illegible]e Timoteo, gelegentlich zum Publikum ſpricht, ein [illegible]liche Miſſion hat, kann man in der That nicht ſagen, das Stück die Geiſtlichkeit iſt. Derb ins Leben [illegible] der [illegible]

Aretino. Im Marescalco oktroyirt der Herzog Gonzaga von Mantua seinem Stallmeister oder Marschall eine Frau, welche sich schließlich als herzoglicher Page erweiset.

Außer der römisch-italienischen Hofkomödie kam in der ersten Hälfte des 16. Jh. in Florenz eine Art von bürgerlichem Lustspiel auf (Araldo, Nardi). In Araldos „Nebenbuhlern" stellt sich Filogenia, von Panfilo und Licurgo umworben, als Panfilos Schwester heraus. Eine ganze Reihe anderer Stücke läßt sich als Novellen- und Abenteuerkomödie bezeichnen. Oder die drei Tyrannen, Liebe, Glück, Gold zeigen ihre Macht an drei Männern; der Alte leidet unter der Tyrannei der Liebe, der Jüngling unter Glück, ein Edelmann unter der Wirkung des Goldes. Vom großen Galilei † 1642 haben wir einen Komödien-Entwurf, der den Namen einer stehenden Figur, Pantalone, zum Titel hat. Im 17. Jh. sieht sich die Komödie in Ermangelung neuer Motive auf eine Steigerung der Intriguenmotive angewiesen. Im 18. Jh. bildet der berühmte Goldoni (1707—93) eine Reaktion gegen die volkstümlichen Possen und die Novellen- oder Abenteuer-Komödie als Reformator des komischen Theaters und eigentlicher Schöpfer des neuern Lustspiels, das er zu einem Charakter- und Sittengemälde des gesellschaftlichen Lebens umgestaltete. Unter seinen Vorläufern ist außer Macchiavelli [1]) noch Girol. Gigli geb. 1660 zu nennen, der einen Don Pilone nach dem Tartuffe Molières geschrieben hat, welcher Dichter auch Goldoni beeinflußte. Sein Theater gleicht einem großen, volkreichen Jahrmarkt, wo man Menschen jeden Charakters und Standes antrifft. „Sollte dir die Gesellschaft nicht lebenswahr geschildert erscheinen, wo die lächerlichsten Etiketten, die grillenhaftesten Rangstreitigkeiten, der Neid, die Eifersucht, die Capricen, der Aufwand, weibliche Neugier, Spielsucht entgegentreten? Fühlst du dich nicht in das innerste Familienleben versetzt, wenn du das alte Familienhaupt sich zum Haustyrannen, zum fürchterlichsten Despoten der persönlichsten Neigungen seines Hausgesindes und seiner F[illegible]glieder aufwerfen siehst, der ihnen die unschuldigsten Freuden [illegible]endigsten Bedürfnisse mit polternder Rauhheit untersagt? [illegible]ht der einzige, der unerreichte Sittenbilder auch der untersten [illegible]schuf?"

[illegible]rwuchs in Gozzi († 1801) ein Gegner, dessen Märchen-

[illegible] Treitschke, Histor. u. polit. Aufs. IV, 428. 1897.

komödie nur die Maske einer Reaktion der Aristokratie gegen das bürgerliche Lustspiel und gegen Goldoni war. So ist die „Liebe zu den drei Pomeranzen" eine literarische Satire auf Goldoni und Chiari; der „Rabe" zu unsinnig, um reproduzirt zu werden. Nur „das grüne Vögelchen", ein philosophisches Märchen, ist gegen Rousseau und Voltaire gerichtet. Das Vögelchen ist der verzauberte König von Terradombra. Wem das noch nicht genug ist, der wird durch einen singenden Baum entschädigt, gegen den Tiedges gleichnamiges Gewächs ein frisches Labsal ist; von den Herrlichkeiten genügt eine kleine Auswahl zur Sättigung: ein Chor der Äpfel singt

O Menschen, wollt ihr nimmer
aufhören, euch zu quälen?
Warum verlangt ihr immer
die Güter, die euch fehlen?
Genießet, was ihr habt!

Darauf singt ein Apfel:

Wie kann, wer unter ihnen
dem Gott der Liebe huldigt,
auch der Vernunft noch dienen?
Ach, dieser ist entschuldigt,
ist unsres Mitleids wert.

Außerdem schrieb übrigens Gozzi auch Komödien oder Tragikomödien nach französischem und spanischem Muster.

Goldonis Nachfolger sinken von seiner Höhe herab; als bezeichnende Titel seien genannt: Der verleumderische Schwätzer, Die Vorurteile der falschen Ehre, Die verliebten Wittwen, Liebe läßt sich nicht verbergen, Der Marktschreier von Profession, Das gescheite Gärtnermädchen, Die Erbschaft, Der redende Hut, Die kleinstädtischen Vorurteile, Die falschen Biedermänner. Sogar Alfieri tritt mit Komödien auf. Er nennt sie politische Komödien; so z. B. soll L'Uno die oligarchisch-aristokratische Regierungsform behandeln. Endlich versuchte er in Il Divorzio eine Schilderung bürgerlicher Verhältnisse — wie, kann man bei Klein nachlesen.

Die Komödie im 19. Jh. ging nicht über Goldoni hinaus; erwähnen läßt sich, daß Nota geb. 1775 u. a. drei Dichterdramen schrieb: Tasso, Ariosto, Petrarca e Laura. Goldoni war ihm mit Tasso und Moliere vorangegangen.

Das Hirtendrama (favola pastorale) finden wir zuerst vertreten

durch Boccaccios (1313—75) Ninfale d'Ameto. Sieben Nymfen erzählen ihre Schicksale dem Admet, der dadurch angeblich eine innere Umwandlung erfährt. Sannazaro † 1550 erlangte viel Ruhm durch seine Arcadia: platonisch-idyllische Schäfer verehren die reine Liebe unter dem Bilde der Hirtin Amaranta; außerdem gilt S. als Erfinder der Fischer-Idylle, egloga pescatoria. Etwas höher steht Tassos „Aminta". Der Schäfer Aminta liebt die spröde Jagdnymfe Silvia, deren Mutter die Tochter des Flusses ist, der den Schauplatz der Handlung durchfließt. Silvia verweist Aminta aber aus ihrer Nähe. Schließlich kriegen sie sich. Berühmter ist Guarinis geb. 1537 Pastor fido. Auch hier fühlt Mirtillo eine starke Liebe, aber sie gilt Amarilli, welche Braut eines Silvio ist. Dieser jedoch hat das Unglück, eine Dorinda zu verwunden — er liebt sie in Folge davon. Nachdem Mirtillo und Amarilli durch allerlei Komplikationen dem Tode nahe gekommen sind, werden sie ein Paar. Rinuccini sei noch genannt, weil dessen Dafne (schäferliches Singspiel) von Opitz übertragen wurde.

Diese Hirtendichtung ist, wie bekannt, allerdings eine Flucht in die Natur. Aber was uns in der „Natur" entgegentritt, ist nicht selten wiederum höchstes Raffinement, ein genußlüsternes Spiel höfischer Schulbildung mit sogen. ländlicher Einfalt. Mitunter steigert sich die Natur zum Unverhüllten, die sogen. Natur wird zur Unnatur. Ist die Kunst mit ihren Formen ein Spiegel des Lebensgefühls einer Epoche, so werden wir die Ausläufer der Hirtendichtung mit der Stimmung des Barokko, dessen Entwicklung etwa 1530 beginnt, zusammenbringen können, insofern man sich im Drama nach stärkeren Reizen umsah. Über die psychologischen Gründe des Barokko hat H. Wölfflin in seinem Buche Renaissance und Barock 1888 gehandelt.

Die Erscheinungen moderner und sozialer Dramatik zeigen Analogie mit der französischen Sittenkomödie und sind z. T. auch über die deutsche Bühne gegangen.

5. Das spanische Drama hat wenigstens die Analogie mit dem griechischen, daß es aus nationalen Traditionen hervorging und vielfach mit der Religion zusammenhing. Eine, nicht sehr merkliche, Einwirkung aus Italien kam etwa seit 1570 von der Antike, eine zweite aus Frankreich seit der Mitte des 18 Jh. Im Jahre 1617 teilte ein Schriftsteller die Stücke in zwei Klassen: zur ersten gehörten solche, in

denen z. B. fabelhafte Könige des Auslandes auftraten und Lebensläufe von Heiligen; die andern heißen comedias de ingenio oder de capa y espada (Mantel- und Degenkomödien). Dieſe letzten ſind oft, aber nicht grundſätzlich Intriguenſtücke, ſondern bezeichnen eigentlich nach Körting ein Schauſpiel, in welchem auch die Hauptperſonen in der zur betreffenden Zeit üblichen Kleidung der höheren Stände auftraten. Bei den erſten war die Theatermaſchine ſtark thätig, es war kein Mangel an „Erſcheinungen“ tramoyas y apariencias. Die Dichter ſelbſt nannten ihre Stücke com. famosa, ſelten gran comedia, tragicomedia, noch ſeltner tragedia. Andere Namen ſind com. de ruido, de teatro, de figuron. Die erſte bedeutet ungefähr die erfundene Liebesintrigue im Gegenſatz zum hiſtoriſchen Stück. Die zweite iſt ein Drama mit großem theatraliſchem Apparat. In der dritten gab es eine ſtehende Figur, einen Luſtſpieltypus. Solcher war z. B. der beliebte Montanes, ein ebenſo altadlicher wie plumper Landjunker aus Aſturien, wie bei Calderon Torribio Quadradillos („mein Adelsbrief allein erweiſt die Töchter als vollkommene Chriſten“). Später entſtand der Ausdruck com. heroica, Drama mit königlichen Perſonen. Eine „Zarzuela“, ſo genannt von einem königlichen Schloſſe, wo ſolche Stücke zuerſt aufgeführt wurden, war ein Stück mit Muſik, gewöhnlich in zwei Akten. Die Autos endlich ſind allegoriſche Fronleichnamſpiele; nur einmal bei Encina † 1534 hat es einen andern Sinn. Ein Auto von Calderon hat z. B. folgenden Inhalt: Gott als Maler ſchafft die menſchliche Natur; ſie wird von Lucifer zum verhängnisvollen „Apfel“-Biß verleitet und von der Schuld entführt. Die Welt verliebt ſich in die menſchliche Natur und beauftragt den Maler, ſie heimlich zu porträtiren. Er tötet Lucifer und die Schuld und begnadigt die Natur. Die Autos werden eingeleitet durch einen Prolog, loa, und ſchließen meiſt mit Ausſtellung des Sakraments. Außer Teufel und Dämon treten allegoriſche Perſonen auf, wie Verſtand, Thorheit, Buße, Gedanke, Abgötterei, Eitelkeit, Tod. Wahrſcheinlich waren ſie in konventionellem Koſtüme. Die poſſenhaften „Entremeſes“ hatten auch Muſik, Geſang und Tänze, an denen die Kirche zuweilen Anſtoß nehmen mußte. Zwiſchenſpiele von Cervantes bieten uns z. B. Szenen vor dem Eheſcheidungsrichter. Die Frau beklagt ſich etwa, daß ſie ... endlich verdammt iſt, ſeinen Atem zu ertragen, der ihm drei Büchſenſchüſſe weit aus dem Munde riecht. Ein Gauner im betrübten Wittwenſtand ſagt:

Wie alt war unſre Arme, da ſie hinging?
Bei Nachbarinnen und Gevatterinnen
Stets zweiunddreißig Jahr. Ein grünes Alter!
Soll ich die Wahrheit ſagen, zählte ſie
Fünfzig und ſechs; jedoch verſtand ſie ſo
Den Überſchuß zu bergen, daß ich ſtaune ...

Da er nun dieſe Mine von Potoſi verloren hat, dieſe Mauer für den Epheu ſeiner Schwachheit, dieſen Baum, in deſſen Schatten ſeine Nöte ruhten, ſo muß ein Erſatz geſchaffen werden u. ſ. w.

Noch andre Namen für Stücke ſind Mogigangas, Bailes, Jacaras, Egloga, Repreſentacio, Coloquio, Paſo, Farſa. Schon die Fülle dieſer Namen deutet auf den Reichtum des Gebiets.

Die geiſtlichen Spiele laſſen ſich bis ins 11. Jh. verfolgen, zuerſt natürlich im Mönchslatein. Der religiöſe Urſprung des Dramas zieht ſich durch die ganze Entwicklung hin. Dazu kam die Stellung der Kirche in Spanien und der Umſtand, daß nicht nur zwei Sterne erſter Größe Prieſter waren, wie Lope ſeit 1614 und Calderon ſeit 1651, ſondern auch andre Dramatiker wie Encina, Naharro, Tirſo de Molina, Bermudez, Tarrega, Moreto.[1])

Die Autos pastoriles behandeln Geburt, Tod, Auferſtehung. Die Weihnachtsſpiele ſuchte zuerſt Encina zu verbeſſern. Über den erſten kleinen Kreis von Perſonen hinaus führt uns Guillem de Caſtro um 1600. Außer Maria und Joſeph erſcheinen Nebukadnezar und Daniel. Saluſtio del Poyo ſchildert den Lebenslauf des Verräters Judas; Velez de Guevara u. A. die Geſchichte Jakobs, der hl. Katharina; Mira de Amescua bibliſche Stoffe und Heiligenleben; der Pater Gabriel Tellez (Tirſo) vereinigt die Geſchichte des reichen Mannes und des armen Lazarus mit der vom verlorenen Sohn. Wir begegnen Ruth, Tamar, Iſebel, Herodes und Mariamne, der Gründung des Kartäuſerordens durch den hl. Bruno u. A. m. Die religiöſe Stimmung ſteigert ſich bei Lope gelegentlich zum Fanatismus. Sogar in ſeinen Com. de Santos „weiß man nicht, ob man den in dieſen Heiligengeſchichten ſich breit machenden Blödſinn lächerlich oder gottesläſterlich nennen ſoll.“

Aufopferung für den Glauben, nicht aber eigentlich legendariſch,

[1]) † 1668. Lope de Vega 1562—1635 führte kein fleckenloſes Leben; wohl aber Calderon 1600—1681.

zeigt uns Calderons El principe constante; Bekehrung eines Muhammedaners El gran principe de Fez. Das Martyrium der hl. Eugenia wird in El Josef de las mujeres dargeſtellt. Zur Heiligenlegende gehört auch Calderons El magico prodigioso; dazu von ihm etwa 100 Autos. Enriquez Gomez nach 1600 wartet uns mit David und Saul auf; Monroy y Silva mit Jakob, Johannes dem Täufer, Martyrium des Petrus und Paulus, Einführung des Chriſtentums in Amerika, wo am Schluß der hl. Bartholomäus „in geſchundenem Zuſtande“ gezeigt wird. Velez Guevara der Sohn bearbeitet die Legende, die der Erbauung der Kirche Santa Maria Maggiore zu Grunde liegt. Von Moreto iſt u. A. zu erwähnen die Geſchichte der ſieben Söhne des Valerius von Epheſus, die auf Befehl des Decius als neu bekehrte Chriſten lebendig in einer Höhle begraben werden, um nach 200 Jahren zu erwachen. Rojas Zorrilla unterhält uns von Los trobajos de Tobias. Zeigt ſich der Gipfel des religiöſen Motivs in Calderons meiſt edler Religioſität, ſo iſt doch auch von Lope hier zu nennen Los locos por el cielo und El fingido verdadero, die ſich mit Chriſtenverfolgung beſchäftigen.

Durch dieſe ganze Dramatik von hohem Range zieht ſich freilich, nicht bloß in den Autos, neben Hohem und Edlem viel unbegreiflich Albernes und Phantaſtiſches hin. Allerdings war der Aberglaube des 17. Jh. auch in Spanien, wie Schäffer darlegt, noch groß. Das Gil Vicente die heidniſche und chriſtliche Gottheit bunt durcheinander miſcht und Zauberinnen agiren läßt, mag für den Anfang verzeihlich ſcheinen. Aber auch Lope de Rueda † um 1565 hat, obgleich er von Dialogen zwiſchen Schäfern und kurzen Szenen (paso) zwiſchen Lakaien, Raufbolden und Maulhelden zu wirklichen Komödien fortſchreitet, viel, was man kaum anders als Unſinn und Phantaſterei nennen kann. Es fehlt nicht an Geiſterbeſchwörungen, nicht an Rohheiten. Einem Verurteilten ſoll auf der Bühne das Herz durch die Bruſt, einem andern durch den Rücken vom Henker ausgeriſſen werden. Sogar bei Lope de Vega giebt es nicht nur ſonſtigen Unſinn und Phantaſterei, ſondern einen dramatiſchen Geſpenſterſtoff. Was ſagen wir zu Folgendem? Wamba, ein Bauer, der König werden ſoll, haut im Walde Holz. Da fallen Blumenkränze auf ihn nieder. Ein Arm bietet vom Baum eine Krone, eine Stimme ſpricht mit Wamba, ſogar ein Täufling wird beredt. Nun iſt W. König. Während der Papſt vor dem Altar kniet, kommt ein Engel; ebenſo während Wamba

ſchläft und ſpricht zu ihm. Wambas Stock (wie Aarons) treibt Blüten im Nu.

Im Columbus müſſen Indianer und Spanier beide auf der Bühne Spaniſch reden — dürfen ſich aber nicht verſtehen. Den hl. Nicolas de Tolentino läßt der Dichter ſchon als Säugling zwei Tage nicht die Bruſt nehmen — um zu faſten. Nicht ſelten ſpielen, ſogar bei Calderon, Dämonen mit; im ſtandhaften Prinzen agirt Fernandos Geiſt ſogar mit einer Fackel. In Moretos El valiente justiciero erſcheint das Geſpenſt eines Prieſters, den der König erſtochen hatte und redet mit ihm. Im Don Juan von Tirſo thut es die Bildſäule. In Cervantes' Tragödie Numancia tritt der Duero mit drei Nebenflüſſen auf, ein Dämon, eine Furie, ein wieder erweckter Leichnam, die allegoriſche Figur Spaniens, des Krieges, der Krankheit, des Hungers, der Fama. Außergewöhnlich iſt es, daß ſich ein Eremit als Soldat verkleidet, um eine Nichte ihrem ziemlich unheiligen Leben zu entreißen. Oder eine Löwin ſpazirt als Pflegemutter eines Kindes wiederholt auf der Bühne umher. Ein Held fällt, allerdings noch weiter hinten als in der Türkei, nämlich bei Peking, in eine Grube, wo er von einem Löwen ernährt wird. Ein moraliſches Ungeheuer wird durch einen wunderbarlich redenden, vom Rumpf getrennten Kopf zur Buße veranlaßt. Ein Hirſch hat die ſchätzbare Gabe, dem hl. Julian mit menſchlicher Stimme zu prophezeien, daß er ſeine Eltern töten wird. Oder die Jungfrau giebt einem in Ekſtaſe geratenen Heiligen die Bruſt, um ihn zum Milchbruder Chriſti zu machen.[1]) Stürme werden durch mauriſche Magie bewirkt und trotz der Inquiſition giebt es Zauberſtücke.

Ritterromane, Novellen und Balladenſtoffe werden öfter bearbeitet, ſo von Lope de Rueda, Guillem de Caſtro, Calderon (Afectos de odio y amor); Schäfereien hat Cepeda um 1580. Oft genug waren die Stoffe des Dramas mythologiſch und hiſtoriſch recht entlegen. Da finden wir von Juan de la Cueva Ajax, Scävola, Virginia behandelt, von Virués Dido, Semiramis,[2]) Attila furioſo;[3]) zahlreiche griechiſche und römiſche mythologiſche Sachen von Lope; von Calderon z. B. einen Ulyſſes, eine Dido, Medea, den trojaniſchen Krieg. Herkules iſt bearbeitet von Mira de Amescua, Sophonisbe von Lope in Los amantes de Cartago. Derſelbe greift auf Karl den Großen

[1]) vgl. Paris L. fr. p. 206.
[2]) auch von Calderon.
[3]) auch von V. de Guevara.

nern der Hierarchie, einigen Schutz sogar in Ferrara: aber das 1542 eingesetzte Inquisitionstribunal kühlte den Eifer für die neue Lehre erheblich ab. Auch die Spanier und Franzosen, freundlich bemüht, den Italienern bei der Ordnung ihrer politischen Angelegenheiten zu helfen, waren keine Förderer der Reformation. Andrerseits war die Heiterkeit der Renaissance so sonnig und irdisch, daß die von ihr beherrschten Gemüter kein Bedürfnis fühlten, etwa im Drama die Seele mit sehnsüchtigem Flügelschlage in mystische Höhen zu erheben. Auch die Philosophie hatte nicht, wie etwa bei den Griechen, den Blick für die tieferen Fragen der Welt andauernd geschärft: Bruno † 1600 und Campanella † 1639 waren vereinzelt und mehr Metaphysiker und Idealpolitiker als Moralisten.

Die Komödie, die Emanzipation des Dramas von den geistlichen Spielen (und der Ritterpoesie) hält im Allgemeinen Schritt mit der Entwicklung des Bürgerstandes, der sich auch allmählich dem gelehrten Drama gegenüber Geltung verschafft.

Nach allerlei Versuchen ist zuerst Bojardo's Timone zu nennen (nach Lucian), welcher jedoch unserm Begriff von einer Komödie nicht entspricht. Ariosts Komödien sind teils Übersetzungen aus Plautus und Terenz, teils eigene Arbeit. Die Lena schildert unsaubere häusliche Verhältnisse, die vermutlich ein Echo des Lebens waren. Überhaupt ist die Komödie des 16. Jh. in ihren besten Erscheinungen doch ein treues Abbild des Familienlebens, der Sitten- und Lächerlichkeiten der Zeit. Il Negromante ist ein Abenteurer, welcher gegen Geld durch Zauber die Lösung in die heikle Situation einer Doppel-Ehe bringen soll, die ein, bereits heimlich vermählter, Sohn aus kindlichem Gehorsam eingegangen ist. Der Astrolog (Negrom.) „verwandelt ja Männer und Frauen in verschiedene Tiere, so oft er will. Das sehe man alle Tage. Sobald Einer Podesta, Regierungs-Kommissar u. s. w. geworden ist, verwandle er sich augenblicklich in die respektive Bestie, wie Wolf, Fuchs, Habicht. Wer aus einem geborenen Lump „Rat" geworden ist, sehe man ihn nicht plötzlich als Esel dastehen?" Macchiavellis „Mandragola" (in Prosa) ist eine Liebesaffaire, deren Einzelheiten man bei Klein nachlesen kann, von übermütigster Laune. Obgleich darin der Frate Timoteo, der übrigens gelegentlich zum Publikum spricht, eine wunderliche Mission zu erfüllen hat, kann man in der That nicht sagen, daß das Stück Satire gegen die Geistlichkeit ist. Derb ins Leben griff auch der berüchtigte Pietro

Aretino. Im Marescalco oktroyirt der Herzog Gonzaga von Mantua seinem Stallmeister oder Marschall eine Frau, welche sich schließlich als herzoglicher Page erweiset.

Außer der römisch-italienischen Hofkomödie kam in der ersten Hälfte des 16. Jh. in Florenz eine Art von bürgerlichem Lustspiel auf (Araldo, Nardi). In Araldos „Nebenbuhlern" stellt sich Filogenia, von Panfilo und Licurgo umworben, als Panfilos Schwester heraus. Eine ganze Reihe anderer Stücke läßt sich als Novellen- und Abenteuerkomödie bezeichnen. Oder die drei Tyrannen, Liebe, Glück, Gold zeigen ihre Macht an drei Männern; der Alte leidet unter der Tyrannei der Liebe, der Jüngling unter Glück, ein Edelmann unter der Wirkung des Goldes. Vom großen Galilei † 1642 haben wir einen Komödien-Entwurf, der den Namen einer stehenden Figur, Pantalone, zum Titel hat. Im 17. Jh. sieht sich die Komödie in Ermangelung neuer Motive auf eine Steigerung der Intriguenmotive angewiesen. Im 18. Jh. bildet der berühmte Goldoni (1707—93) eine Reaktion gegen die volkstümlichen Possen und die Novellen- oder Abenteuer-Komödie als Reformator des komischen Theaters und eigentlicher Schöpfer des neuern Lustspiels, das er zu einem Charakter- und Sittengemälde des gesellschaftlichen Lebens umgestaltete. Unter seinen Vorläufern ist außer Macchiavelli [1]) noch Girol. Gigli geb. 1660 zu nennen, der einen Don Pilone nach dem Tartuffe Molières geschrieben hat, welcher Dichter auch Goldoni beeinflußte. Sein Theater gleicht einem großen, volkreichen Jahrmarkt, wo man Menschen jeden Charakters und Standes antrifft. „Sollte dir die Gesellschaft nicht lebenswahr geschildert erscheinen, wo die lächerlichsten Etiketten, die grillenhaftesten Rangstreitigkeiten, der Neid, die Eifersucht, die Capricen, der Aufwand, weibliche Neugier, Spielsucht entgegentreten? Fühlst du dich nicht in das innerste Familienleben versetzt, wenn du das alte Familienhaupt sich zum Haustyrannen, zum fürchterlichsten Despoten der persönlichsten Neigungen seines Hausgesindes und seiner Familienglieder aufwerfen siehst, der ihnen die unschuldigsten Freuden und notwendigsten Bedürfnisse mit polternder Rauhheit untersagt? War er nicht der einzige, der unerreichte Sittenbilder auch der untersten Volksklasse schuf?"

Leider erwuchs in Gozzi († 1801) ein Gegner, dessen Märchen-

[1]) vgl. über ihn Treitschke, Histor. u. polit. Aufs. IV, 428. 1897.

komödie nur die Maske einer Reaktion der Aristokratie gegen das bürgerliche Lustspiel und gegen Goldoni war. So ist die „Liebe zu den drei Pomeranzen" eine literarische Satire auf Goldoni und Chiari; der „Rabe" zu unsinnig, um reproduzirt zu werden. Nur „das grüne Vögelchen", ein philosophisches Märchen, ist gegen Rousseau und Voltaire gerichtet. Das Vögelchen ist der verzauberte König von Terradombra. Wem das noch nicht genug ist, der wird durch einen singenden Baum entschädigt, gegen den Tiedges gleichnamiges Gewächs ein frisches Labsal ist; von den Herrlichkeiten genügt eine kleine Auswahl zur Sättigung: ein Chor der Äpfel singt

O Menschen, wollt ihr nimmer
aufhören, euch zu quälen?
Warum verlangt ihr immer
die Güter, die euch fehlen?
Genießet, was ihr habt!

Darauf singt ein Apfel:

Wie kann, wer unter ihnen
dem Gott der Liebe huldigt,
auch der Vernunft noch dienen?
Ach, dieser ist entschuldigt,
ist unsres Mitleids wert.

Außerdem schrieb übrigens Gozzi auch Komödien oder Tragikomödien nach französischem und spanischem Muster.

Goldonis Nachfolger sinken von seiner Höhe herab; als bezeichnende Titel seien genannt: Der verleumderische Schwätzer, Die Vorurteile der falschen Ehre, Die verliebten Wittwen, Liebe läßt sich nicht verbergen, Der Marktschreier von Profession, Das gescheite Gärtnermädchen, Die Erbschaft, Der redende Hut, Die kleinstädtischen Vorurteile, Die falschen Biedermänner. Sogar Alfieri tritt mit Komödien auf. Er nennt sie politische Komödien; so z. B. soll L'Uno die oligarchisch-aristokratische Regierungsform behandeln. Endlich versuchte er in Il Divorzio eine Schilderung bürgerlicher Verhältnisse — wie, kann man bei Klein nachlesen.

Die Komödie im 19. Jh. ging nicht über Goldoni hinaus; erwähnen läßt sich, daß Nota geb. 1775 u. a. drei Dichterdramen schrieb: Tasso, Ariosto, Petrarca e Laura. Goldoni war ihm mit Tasso und Moliere vorangegangen.

Das Hirtendrama (favola pastorale) finden wir zuerst vertreten

durch Boccaccios (1313—75) Ninfale d'Ameto. Sieben Nymfen erzählen ihre Schickſale dem Admet, der dadurch angeblich eine innere Umwandlung erfährt. Sannazaro † 1550 erlangte viel Ruhm durch ſeine Arcadia: platoniſch-idylliſche Schäfer verehren die reine Liebe unter dem Bilde der Hirtin Amaranta; außerdem gilt S. als Erfinder der Fiſcher-Idylle, egloga pescatoria. Etwas höher ſteht Taſſos „Aminta". Der Schäfer Aminta liebt die ſpröde Jagdnymfe Silvia, deren Mutter die Tochter des Fluſſes iſt, der den Schauplatz der Handlung durchfließt. Silvia verweiſt Aminta aber aus ihrer Nähe. Schließlich kriegen ſie ſich. Berühmter iſt Guarinis geb. 1537 Pastor fido. Auch hier fühlt Mirtillo eine ſtarke Liebe, aber ſie gilt Amarilli, welche Braut eines Silvio iſt. Dieſer jedoch hat das Unglück, eine Dorinda zu verwunden — er liebt ſie in Folge davon. Nachdem Mirtillo und Amarilli durch allerlei Komplikationen dem Tode nahe gekommen ſind, werden ſie ein Paar. Rinuccini ſei noch genannt, weil deſſen Dafne (ſchäferliches Singſpiel) von Opitz übertragen wurde.

Dieſe Hirtendichtung iſt, wie bekannt, allerdings eine Flucht in die Natur. Aber was uns in der „Natur" entgegentritt, iſt nicht ſelten wiederum höchſtes Raffinement, ein genußlüſternes Spiel höfiſcher Schulbildung mit ſogen. ländlicher Einfalt. Mitunter ſteigert ſich die Natur zum Unverhüllten, die ſogen. Natur wird zur Unnatur. Iſt die Kunſt mit ihren Formen ein Spiegel des Lebensgefühls einer Epoche, ſo werden wir die Ausläufer der Hirtendichtung mit der Stimmung des Barokko, deſſen Entwicklung etwa 1530 beginnt, zuſammenbringen können, inſofern man ſich im Drama nach ſtärkeren Reizen umſah. Über die pſychologiſchen Gründe des Barokko hat H. Wölfflin in ſeinem Buche Renaiſſance und Barock 1888 gehandelt.

Die Erſcheinungen moderner und ſozialer Dramatik zeigen Analogie mit der franzöſiſchen Sittenkomödie und ſind z. T. auch über die deutſche Bühne gegangen.

5. Das ſpaniſche Drama hat wenigſtens die Analogie mit dem griechiſchen, daß es aus nationalen Traditionen hervorging und vielfach mit der Religion zuſammenhing. Eine, nicht ſehr merkliche, Einwirkung aus Italien kam etwa ſeit 1570 von der Antike, eine zweite aus Frankreich ſeit der Mitte des 18 Jh. Im Jahre 1617 teilte ein Schriftſteller die Stücke in zwei Klaſſen: zur erſten gehörten ſolche, in

denen z. B. fabelhafte Könige des Auslandes auftraten und Lebensläufe von Heiligen; die andern heißen comedias de ingenio oder de capa y espada (Mantel- und Degenkomödien). Dieſe letzten ſind oft, aber nicht grundſätzlich Intriguenſtücke, ſondern bezeichnen eigentlich nach Körting ein Schauſpiel, in welchem auch die Hauptperſonen in der zur betreffenden Zeit üblichen Kleidung der höheren Stände auftraten. Bei den erſten war die Theatermaſchine ſtark thätig, es war kein Mangel an „Erſcheinungen“ tramoyas y apariencias. Die Dichter ſelbſt nannten ihre Stücke com. famosa, ſelten gran comedia, tragicomedia, noch ſeltner tragedia. Andere Namen ſind com. de ruido, de teatro, de figuron. Die erſte bedeutet ungefähr die erfundene Liebesintrigue im Gegenſatz zum hiſtoriſchen Stück. Die zweite iſt ein Drama mit großem theatraliſchem Apparat. In der dritten gab es eine ſtehende Figur, einen Luſtſpieltypus. Solcher war z. B. der beliebte Montanes, ein ebenſo altadlicher wie plumper Landjunker aus Aſturien, wie bei Calderon Torribio Quadradillos („mein Adelsbrief allein erweiſt die Töchter als vollkommene Chriſten“). Später entſtand der Ausdruck com. heroica, Drama mit königlichen Perſonen. Eine „Zarzuela“, ſo genannt von einem königlichen Schloſſe, wo ſolche Stücke zuerſt aufgeführt wurden, war ein Stück mit Muſik, gewöhnlich in zwei Akten. Die Autos endlich ſind allegoriſche Fronleichnamſpiele; nur einmal bei Encina † 1534 hat es einen andern Sinn. Ein Auto von Calderon hat z. B. folgenden Inhalt: Gott als Maler ſchafft die menſchliche Natur; ſie wird von Lucifer zum verhängnisvollen „Apfel“-Biß verleitet und von der Schuld entführt. Die Welt verliebt ſich in die menſchliche Natur und beauftragt den Maler, ſie heimlich zu porträtiren. Er tötet Lucifer und die Schuld und begnadigt die Natur. Die Autos werden eingeleitet durch einen Prolog, loa, und ſchließen meiſt mit Ausſtellung des Sakraments. Außer Teufel und Dämon treten allegoriſche Perſonen auf, wie Verſtand, Thorheit, Buße, Gedanke, Abgötterei, Eitelkeit, Tod. Wahrſcheinlich waren ſie in konventionellem Koſtüme. Die poſſenhaften „Entremeſes“ hatten auch Muſik, Geſang und Tänze, an denen die Kirche zuweilen Anſtoß nehmen mußte. Zwiſchenſpiele von Cervantes bieten uns z. B. Szenen vor dem Eheſcheidungsrichter. Die Frau beklagt ſich etwa, daß ſie ... endlich verdammt iſt, ſeinen Atem zu ertragen, der ihm drei Büchſenſchüſſe weit aus dem Munde riecht. Ein Gauner im betrübten Wittwenſtand ſagt:

Wie alt war unſre Arme, da ſie hinging?
Bei Nachbarinnen und Gevatterinnen
Stets zweiunddreißig Jahr. Ein grünes Alter!
Soll ich die Wahrheit ſagen, zählte ſie
Fünfzig und ſechs; jedoch verſtand ſie ſo
Den Überſchuß zu bergen, daß ich ſtaune ...

Da er nun dieſe Mine von Potoſi verloren hat, dieſe Mauer für den Epheu ſeiner Schwachheit, dieſen Baum, in deſſen Schatten ſeine Nöte ruhten, ſo muß ein Erſatz geſchaffen werden u. ſ. w.

Noch andre Namen für Stücke ſind Mogigangas, Bailes, Jacaras, Egloga, Repreſentacio, Coloquio, Paſo, Farſa. Schon die Fülle dieſer Namen deutet auf den Reichtum des Gebiets.

Die geiſtlichen Spiele laſſen ſich bis ins 11. Jh. verfolgen, zuerſt natürlich im Mönchslatein. Der religiöſe Urſprung des Dramas zieht ſich durch die ganze Entwicklung hin. Dazu kam die Stellung der Kirche in Spanien und der Umſtand, daß nicht nur zwei Sterne erſter Größe Prieſter waren, wie Lope ſeit 1614 und Calderon ſeit 1651, ſondern auch andre Dramatiker wie Encina, Naharro, Tirſo de Molina, Bermudez, Tarrega, Moreto.[1])

Die Autos pastoriles behandeln Geburt, Tod, Auferſtehung. Die Weihnachtsſpiele ſuchte zuerſt Encina zu verbeſſern. Über den erſten kleinen Kreis von Perſonen hinaus führt uns Guillem de Caſtro um 1600. Außer Maria und Joſeph erſcheinen Nebukadnezar und Daniel. Saluſtio del Poyo ſchildert den Lebenslauf des Verräters Judas; Velez de Guevara u. A. die Geſchichte Jakobs, der hl. Katharina; Mira de Amescua bibliſche Stoffe und Heiligenleben; der Pater Gabriel Tellez (Tirſo) vereinigt die Geſchichte des reichen Mannes und des armen Lazarus mit der vom verlorenen Sohn. Wir begegnen Ruth, Tamar, Iſebel, Herodes und Mariamne, der Gründung des Kartäuſerordens durch den hl. Bruno u. A. m. Die religiöſe Stimmung ſteigert ſich bei Lope gelegentlich zum Fanatismus. Sogar in ſeinen Com. de Santos „weiß man nicht, ob man den in dieſen Heiligengeſchichten ſich breit machenden Blödſinn lächerlich oder gotteslästerlich nennen ſoll.“

Aufopferung für den Glauben, nicht aber eigentlich legendariſch,

[1]) † 1668. Lope de Vega 1562—1635 führte kein fleckenloſes Leben; wohl aber Calderon 1600—1681.

zeigt uns Calderons El principe constante; Bekehrung eines Muhammedaners El gran principe de Fez. Das Martyrium der hl. Eugenia wird in El Josef de las mujeres dargeſtellt. Zur Heiligenlegende gehört auch Calderons El magico prodigioso; dazu von ihm etwa 100 Autos. Enriquez Gomez nach 1600 wartet uns mit David und Saul auf; Monroy y Silva mit Jakob, Johannes dem Täufer, Martyrium des Petrus und Paulus, Einführung des Chriſtentums in Amerika, wo am Schluß der hl. Bartholomäus „in geſchundenem Zuſtande" gezeigt wird. Velez Guevara der Sohn bearbeitet die Legende, die der Erbauung der Kirche Santa Maria Maggiore zu Grunde liegt. Von Moreto iſt u. A. zu erwähnen die Geſchichte der ſieben Söhne des Valerius von Epheſus, die auf Befehl des Decius als neu bekehrte Chriſten lebendig in einer Höhle begraben werden, um nach 200 Jahren zu erwachen. Rojas Zorrilla unterhält uns von Los trobajos de Tobias. Zeigt ſich der Gipfel des religiöſen Motivs in Calderons meiſt edler Religioſität, ſo iſt doch auch von Lope hier zu nennen Los locos por el cielo und El fingido verdadero, die ſich mit Chriſtenverfolgung beſchäftigen.

Durch dieſe ganze Dramatik von hohem Range zieht ſich freilich, nicht bloß in den Autos, neben Hohem und Edlem viel unbegreiflich Albernes und Phantaſtiſches hin. Allerdings war der Aberglaube des 17. Jh. auch in Spanien, wie Schäffer darlegt, noch groß. Das Gil Vicente die heidniſche und chriſtliche Gottheit bunt durcheinander miſcht und Zauberinnen agiren läßt, mag für den Anfang verzeihlich ſcheinen. Aber auch Lope de Rueda † um 1565 hat, obgleich er von Dialogen zwiſchen Schäfern und kurzen Szenen (paso) zwiſchen Lakaien, Raufbolden und Maulhelden zu wirklichen Komödien fortſchreitet, viel, was man kaum anders als Unſinn und Phantaſterei nennen kann. Es fehlt nicht an Geiſterbeſchwörungen, nicht an Rohheiten. Einem Verurteilten ſoll auf der Bühne das Herz durch die Bruſt, einem andern durch den Rücken vom Henker ausgeriſſen werden. Sogar bei Lope de Vega giebt es nicht nur ſonſtigen Unſinn und Phantaſterei, ſondern einen dramatiſchen Geſpenſterſtoff. Was ſagen wir zu Folgendem? Wamba, ein Bauer, der König werden ſoll, haut im Walde Holz. Da fallen Blumenkränze auf ihn nieder. Ein Arm bietet vom Baum eine Krone, eine Stimme ſpricht mit Wamba, ſogar ein Täufling wird beredt. Nun iſt W. König. Während der Papſt vor dem Altar kniet, kommt ein Engel; ebenſo während Wamba

schläft und spricht zu ihm. Wambas Stock (wie Aarons) treibt Blüten im Nu.

Im Columbus müssen Indianer und Spanier beide auf der Bühne Spanisch reden — dürfen sich aber nicht verstehen. Den hl. Nicolas de Tolentino läßt der Dichter schon als Säugling zwei Tage nicht die Brust nehmen — um zu fasten. Nicht selten spielen, sogar bei Calderon, Dämonen mit; im standhaften Prinzen agirt Fernandos Geist sogar mit einer Fackel. In Moretos El valiente justiciero erscheint das Gespenst eines Priesters, den der König erstochen hatte und redet mit ihm. Im Don Juan von Tirso thut es die Bildsäule. In Cervantes' Tragödie Numancia tritt der Duero mit drei Nebenflüssen auf, ein Dämon, eine Furie, ein wieder erweckter Leichnam, die allegorische Figur Spaniens, des Krieges, der Krankheit, des Hungers, der Fama. Außergewöhnlich ist es, daß sich ein Eremit als Soldat verkleidet, um eine Nichte ihrem ziemlich unheiligen Leben zu entreißen. Oder eine Löwin spazirt als Pflegemutter eines Kindes wiederholt auf der Bühne umher. Ein Held fällt, allerdings noch weiter hinten als in der Türkei, nämlich bei Peking, in eine Grube, wo er von einem Löwen ernährt wird. Ein moralisches Ungeheuer wird durch einen wunderbarlich redenden, vom Rumpf getrennten Kopf zur Buße veranlaßt. Ein Hirsch hat die schätzbare Gabe, dem hl. Julian mit menschlicher Stimme zu prophezeien, daß er seine Eltern töten wird. Oder die Jungfrau giebt einem in Ekstase geratenen Heiligen die Brust, um ihn zum Milchbruder Christi zu machen.[1]) Stürme werden durch maurische Magie bewirkt und trotz der Inquisition giebt es Zauberstücke.

Ritterromane, Novellen und Balladenstoffe werden öfter bearbeitet, so von Lope de Rueda, Guillem de Castro, Calderon (Afectos de odio y amor); Schäfereien hat Cepeda um 1580. Oft genug waren die Stoffe des Dramas mythologisch und historisch recht entlegen. Da finden wir von Juan de la Cueva Ajax, Scävola, Virginia behandelt, von Virués Dido, Semiramis,[2]) Attila furioso;[3]) zahlreiche griechische und römische mythologische Sachen von Lope; von Calderon z. B. einen Ulysses, eine Dido, Medea, den trojanischen Krieg. Herkules ist bearbeitet von Mira de Amescua, Sophonisbe von Lope in Los amantes de Cartago. Derselbe greift auf Karl den Großen

[1]) vgl. Paris L. fr. p. 206.
[2]) auch von Calderon.
[3]) auch von V. de Guevara.

zurück und sucht sich Stoffe aus der Geschichte von Neapel, Portugal, Persien, Rom (Nero). Bei Mira de Amescua erscheint Chlodwig, Belisar und Justinian. In der Gitana melancolica behandelt Gaspar de Aquilar de Belagerung Jerusalems durch Titus; die Befreiung der Stadt Enriquez Gomez; derselbe Mark Aurel und ungarische Geschichte. Weitere Gegenstände sind Rienzi, Coriolan und Scipio (Calderon), Alexander der Große, Mahomet, Alboin und Rosamunde, Guelfen und Ghibellinnen.

Fremde und spanische Stoffe bearbeitete Perez de Montalvan nach 1600: Juan de Austria, El segundo Seneca y principe Don Carlos, und ein Stück über Pedro den Grausamen von Kastilien. In der portugiesischen Geschichte spielt Ines de Castro von Mejia de la Cerda.

Freilich giebt es nun auch genug Stücke, welche der spanischen Geschichte entnommen sind, aber es ist zweifelhaft, ob sie sich als echte historische Dramen bezeichnen lassen. Denn meist sind es Liebes- und andere Intriguen. Als historische Stücke können z. B. genannt werden von Juan de la Cueva geb. 1550 Comedia del muerte del rey Don Sancho (Chronik der Cidromanzen), von Guillem de Castro Las mocedadas del Cid. Auch Bermudez lieferte zwei nationale historische Tragödien um 1540. Außer den Kämpfen gegen die Mauren stellte Lope die Eroberungen der Spanier dar in Los Guanches de Tenerife und El nuevo mundo descubierto por Cristobal Colon. Ferner El primer rey de Castilia, Las famosas Asturianas, La campana de Aragon. Tirso nahm sich Pizarros Thaten vor, Enciso um 1600 Karl V und Philipp II sowie den Principe Don Carlos. Von Calderon haben wir zwar auch einige historische Dramen, aber meist spielen sie nicht in Spanien. Als altspanischer Legendenstoff läßt sich Moretos Los jueces de Castilla anführen.

Unzählig sind die Liebesstücke, Intriguen, Ehrenhändel, Lustspiele und Possen. Naharro führte die graciosos ein, Diener und Zofen, welche die zarten Verhältnisse ihrer Herrschaften parodirten. Das Studententreiben wird nach dem Leben geschildert von Rojas Zorrilla. Auch Calderon schrieb Lustspiele. Wie sich da die Paare finden, erscheint uns allerdings zuweilen recht äußerlich.[1]) Ähnlich in der

[1]) Rapp VI 91 f. Anderes Schäffer II 47 f.

Frommen Marta bei Tirso. Don Felipe hat den Bruder zweier Schwestern erschlagen. Trotzdem, und obgleich er weder achtungswert noch liebenswürdig geschildert wird, lieben ihn beide Schwestern. Er tritt auf in der Verkleidung eines Bettelstudenten; ein Jugendfreund von ihm schleicht sich in andrer Verkleidung ins Haus ein. Felipe wird entlarvt. Aber er legt sein Herz, sein Leben und — seine Renten dem Vater zu Füßen und erhält Verzeihung. Die eine Schwester, Lucia, nimmt sofort einen Fähnrich als Verlobten an.

Den ganzen Reichtum der spanischen Dramatik stellt sogar eine bloße Aufzählung der Stücke von Lope und Calderon vor Augen. Da haben wir Tragödien, Komödien, Schauspiele; die geschichtlichen Stücke führen uns an die verschiedensten Stellen und in die verschiedensten Zeiten; Mythologie und Bibel, Gespenstergeschichten und Phantastik; Liebe, Eifersucht, galante Abenteuer, begründete Rache des Gatten, Verhältnis des Königs zum Adel und sonstigen Unterthanen, Verfolgung einer edlen Dame durch „vornehme" Leute, Intriguenstücke, Völker, mit denen die erobernden Spanier zusammengeraten, Lagerleben der Spanier in Italien (El galan Castrucho), weltliche und religiöse Motive — dies ungefähr der Kreis Lopes. Calderons Stoffe sind freilich besser als die Lopes. Aber er hat doch auch dem Sensationsbedürfnis der Zuschauer viel zugestanden. Außer Tragödien sind seine philosophisch-religiösen Dramen besonders zu nennen, daneben mythologische aus Romanen und Novellen geschöpfte, Stücke allgemeiner Art (El Alcalde de Zalamea), Intriguenstücke und niedere Komik.

In den ernsteren Stücken zeigen Lope, Guillem de Castro und Velez de Guevara Vorliebe für fürstliche und adliche Helden und Heldinnen. Cervantes (1547—1616) war als Dramatiker nicht glücklich; nachdem er 20—30 Dramen geschrieben hatte, wurde er von Lope verdrängt. Schlegel dagegen schätzt Cervantes unendlich hoch.

Natürlich verfielen auch die Spanier trotz ihrer hohen dramatischen Begabung dem Fehler andrer Zeiten und Dichter, die Geschichte, ja auch die Mythologie zu modern und spanisch zu färben, wie fast alle Beobachter empfunden haben.

Öfter wiederkehrende Motive sind der Konflikt zwischen Freundschaft, Liebe und Loyalität (wer als Vasall geboren ist, darf nichts gegen den König thun), oder daß ein Edelmann für den König bei einer Dame, der er selbst heimlich angetraut ist, den Vermittler

ſpielen ſoll. Im Luſtſpiel Verſtecken, Verhüllen, Verkleiden, Verwechslungen von Dienern, Häuſern und Briefen, Eiferſucht auf den Bruder der Geliebten, der nicht als Bruder bekannt iſt. Der Edelmut in der Liebe geht ſo weit, daß ſich eine edle Jungfrau dem Vater des Geliebten als Sklavin verkauft, um das ihretwegen zwiſchen Vater und Sohn entſtandene Zerwürfnis zu beſeitigen. Damen werden verwechſelt durch den Zufall, daß eine ihr Taſchentuch an die andre leiht. Bei Rojas hat es üble Folgen, daß Mendo ein rotes Ordensband trägt, welches ſonſt nur dem Könige zukommt (in Garcia von Caſtagnar). Zuerſt wollte Garcia keine Rache nehmen, obgleich der Träger des roten Bandes ſeiner Frau nachgeſtellt hatte, weil er in ihm den König vermuten mußte. In der Verſchmähten Schönen von Lope verkleidet ſich Juana in einen Barbier; bei Tirſo de Molina, der für den beſten Luſtſpieldichter gehalten wird, ziehen zwei getäuſchte Frauen in Männerkleidern aus, um ſich zu rächen. Die Löſungen in Luſtſpielen ſind oft nicht das, was wir wahrſcheinlich nennen. In Proſa ſchrieb Lope de Rueda Komödien und Zwiſchenſpiele, Cervantes meiſt die Zwiſchenſpiele. Juan de Timoneda hat einmal Proſa. Vielleicht iſt zu erwähnen, daß Solis y Rivadeneira (der die Geſchichte der Eroberung Mexikos geſchrieben hat) einige Fabeln auf die Zeit von 24 Stunden zuſammendrängt.

Die Aufführung war zuerſt im Freien, zuweilen in Kirchen und Klöſtern, auch auf Schlöſſern der Großen. Eine leichte Bühne wurde aufgeſchlagen und war von 4 verſchieden dekorirten Wagen umgeben, von denen aus die Schauſpieler vortraten. In Madrid gab es ſeit 1579 und 1582 feſte Theater. Das Publikum war im Ganzen roh und zwang ſeinen ſchlechten Geſchmack nicht ſelten den Dichtern auf. Wie es zur Zeit von Beaumont und Fletcher in England nicht ſelten war, daß 2, 3 ja 5 Dichter zuſammen an einem Stück arbeiteten (das ſprechendſte Zeugnis, wie Gervinus meint, daß ihnen aller Begriff und die Fähigkeit zu wahren Kunſtwerken abging), ſo finden wir das auch nicht ſelten in Spanien. Sogar Calderon und ähnlich Moreto ſchrieb ſo ziemlich einen Akt von einem Vorgänger ab. Nicht zu verſchweigen iſt die ungeheure Fruchtbarkeit dieſer Dichter. Lope de Vega (monstruo de naturaleza, fenix de los ingenios) wird auf über 2000 Stücke geſchätzt, Velez de Guevara und Tirſo auf mehr als 400, Calderon auf 100, Moreto machte 50 eigene, 20 mit Andern. Aus ſpäterer Zeit nennt Baret als gute

Komödie El si de las ninas (Le oui des jeunes filles) von Moratin 1806.

Im spanischen Drama äußert sich anscheinend genau die spanische Volksseele, wenn auch mancherlei fremde, entlegene Stoffe dagegen zu sprechen scheinen. Man muß sich immer erinnern, sagt Gervinus, daß die ganze Ritterpoesie des Mittelalters eine Kunst der Konvenienz war, die im 15. Jh. in allen Teilen Westeuropas zu Rohheit und Unnatur zugleich herabsank. Die äußerste Spitze dieser psychologischen und ästhetischen Unnatur erreichte die allegorische und schäferliche Dichtung der iberischen und italischen Dichter des 16. Jh. Als die Ritterpoesie verschwand, trat die Schäferdichtung an die leere Stätte. Wer die ganze epische und dramatische Dichtung von Franzosen, Italienern und Spaniern durchfliegt, wird alle Liebesverhältnisse bis zur langen Weile in einerlei Form und Auffassung behandelt finden. Diese Manier war eine Überlieferung des M. A., wo die ritterliche Liebe und Galanterie zuerst den sinnlichen Trieb geistig verkehrte und eine schwärmerische Verehrung in Leben und Dichtung drang, die das Altertum nicht kannte. Während die englische Bühne bei ihrer ersten Entwicklung auf die Stoffe der inländischen Geschichte fiel, sei die spanische Bühne vielleicht nur aus dem Grunde in ihrer Entwicklung hinter der englischen zurückgeblieben weil sie dieser geschichtlichen Widerlage entbehrt habe. Vischer glaubt, daß die Menschen des spanischen Dramas durchaus mehr Stände, Temperamente, Leidenschaften, als Individuen sind. In der weltlichen Sphäre seien sie in einen Kodex konventioneller Begriffe der Ehre, Liebe, Ergebung der Unterthanen eingespannt, der die leidenschaftlichsten Konflikte zur Folge hat, aber der konkreten menschlichen Wahrheit entbehrt. Oder sie sollen sich in mystischer Auflösung zu den Wundern des Himmels erheben, indem sie grade das aufgeben, was den wirklichen Inhalt des Charakters und Dramas ausmacht.

Bedenken wir, daß die Dramatik noch gefunden werden soll, welche vollkommen ist, so werden wir leicht zugeben, daß auch die spanische nicht absoluten Wert hat. Wenn aber keine absoluten Wert hat, so ist die spanische nicht darum zu tadeln. Wir können doch nicht fordern, daß z. B. uns Deutschen nach etwa 300 Jahren noch viel spanische Dramen klassisch erscheinen. Dennoch stehen einige auf diesem nicht umfangreichen Gipfel und behaupten sich noch heute auf der Bühne,

darunter Moretos ſogen. Donna Diana (El desden con el desden Stolz gegen Stolz), Calderons Alkalde von Zalamea. Das Drama im Ganzen harmonirte mit den Bedürfniſſen der Nation. Sie war gegen Ende des 15. Jh. durch Iſabella und Ferdinand den Katholiſchen zur Einheit geworden. Nach der Eroberung von Granada 1492, wodurch die Mauren aus Spanien verdrängt wurden, ging das Drama allmählich aus der Kirche heraus. Die Phantaſtik und die Wahl entlegener Geſchichten mag teils auf der Gewöhnung an Rittergeſchichten beruhen, teils auf dem Aberglauben der Zeit, teils auf einiger Bekanntſchaft mit den klaſſiſchen Völkern, ſoweit nicht die bloße Heiligenlegende ſchon Glauben verlangte. Außerdem ſehen wir ja doch immer wieder, daß Poeſie und Realismus nicht identiſche Formeln ſind. Wir würden heut freilich in der Regel für manchen tiefen Gedanken, den jenes Drama ausſpricht, nicht dieſelbe Form der Veranſchaulichung wählen. In dem berühmten „Leben ein Traum" heißt es z. B.

Es träumet, wer beginnt zu ſteigen;
Es träumet, wer da ſorgt und rennt,
Wer liebt und wer von Haß entbrennt;
Kurz, auf dem weiten Erdenballe,
Was Alle ſind, das träumen Alle,
Obgleich nicht Einer es erkennt . . .
Was iſt das Leben? Raſerei!
Was iſt das Leben? hohler Schaum,
Ein täuſchend Bild, ein Schatten kaum!
Gar wenig kann das Glück uns geben,
Denn nur ein Traum iſt alles Leben
Und ſelbſt die Träume ſind nur Traum.

In der Handlung wird Sigismund, der Sohn des Königs von Polen, in einem einſamen Thurm durch Clotald gefangen gehalten „um ſeines Hochmuts Raſerei zu hemmen". Denn das Horoskop hat dem Vater verkündet, er werde von ſeinem Sohn beſiegt werden. Als der Vater zweifelt, ob er dem Horoskop nicht zu viel geglaubt hat, will er den Sohn plötzlich an den Hof bringen, wo er die Ehren eines Prinzen genießen ſoll. Dann ſolle ſich zeigen, wie ſein Charakter iſt. Sigismund erhält einen Schlaftrunk und wird ſchlafend ins Schloß gebracht. Zeigt er ſich nicht würdig und edel, ſo ſoll er in ſein Gefängnis zurück — aber, um nicht über dieſen Wechſel zu verzweifeln, ſoll ihm der Glaube beigebracht werden, er habe ſeine

wirklichen Erlebnisse am Hofe nur geträumt u. s. w. Er kommt ja dann wirklich für einige Zeit in den Thurm zurück, aber wird daraus befreit, da er gezeigt hat, daß er in hohem Grade Selbstbeherrschung gewonnen hat. So etwas würden wir trotz aller Wahrheit vieler Gedanken als Märchendrama bezeichnen. Aber auch bei geschichtlich hellen Vorgängen, wie dem Aufenthalt des Columbus in Amerika, läßt Lope de Vega eine bunte Gestalt aus der Höhe herabschweben. Das ist die Phantasie. Sie spricht zu C. Er erwidert: wer bist du, die mich fragt? Phantasie: ich bin nichts weiter als deine eigene Einbildung. Sie erhebt C. mit in die Lüfte und senkt sich wieder herab, während im Hintergrunde der Bühne ein Thron sichtbar wird, auf dem die Vorsehung sitzt; zu beiden Seiten stehen die Religion und der Götzendienst. Während sie sich um die Indianer streiten, bittet ein Teufel um die Erlaubnis einzutreten u. s. w. Davon abgesehen kommen aber die Gedanken und Sitten des wirklichen Lebens zum Ausdruck und es fehlt nicht an Stücken aus der Geschichte des eigenen Volkes. Die Hingebung für und die Unterwerfung unter den Glauben ist ein wesentliches Motiv der Weltgeschichte und ihre Darstellung an sich gar keine Phantastik, sondern ein Bestandteil des Lebens. Wer den kühnen Griff in diese stacheligen Geheimnisse thut, sucht damit eine Erscheinung zu fassen, die sich zu verschiedenen Zeiten wiederholt hat. Es ist erstaunlich, daß trotz der dominirenden Stellung der Kirche sich das Drama so ausgesprochen hat, daß wir die Zeit so genau wieder erkennen.

Was wir vermissen, sind jene „radikalen Charaktere" Vischers. Die herrschenden Gewalten waren zu stark. Außer der Kirche war der Adel von größter Macht. Sie verminderte sich zwar unter Ferdinand dem Katholischen, aber nicht zum Vorteil der Städte und des Bürgertums. Diese waren fast ohne Ansehen. Auch kannte Spanien nicht den Sturm und Drang der Reformation.

Eine platte Unterbrechung der Illusion findet statt, indem Schauspieler zum Publikum reden, wie Standh. Prinz II 10 und in der Verschmähten Schönen 1 fin. von Lope.

6. Vom portugiesischen Drama ist nicht so viel zu sagen. Allerdings wurden in Kirchen und Klöstern „Mysterien" dargestellt, aber das eigentliche Drama entsprang nicht im Volke, sondern um 1500 durch den schon genannten Gil Vicente am Hofe. Seine Dramen heißen Auto, Farça, Comedia, Moralidade. Die Figuren sind teils

aus der Bibel, teils aus dem Leben, antike Götter und klaſſiſche Helden, Tod und Teufel, Magier, Drachen, Feen, Perſonifikationen abſtrakter Begriffe, wie der Naturkräfte, Jahreszeiten, Monate, Gebirge, Flüſſe, Geſtirne. Es fehlt alſo nicht an Zauberſpuk. Bei den im Palaſt des Königs aufgeführten Stücken findet zuweilen inſofern eine Unterbrechung der Illuſion ſtatt, als Anweſende genannt oder angeredet werden. Unter den Poſſen iſt von relativ höchſtem Wert die Farça de Ines Pereira. Gil Vicente nämlich erbot ſich, ein Stück über ein gegebenes Thema zu ſchreiben. Er illuſtrirte das ihm gegebene Sprichwort: ein Eſel der mich trägt, iſt beſſer als ein Pferd, das mich abwirft. Zu hoch dürfen wir unſere Erwartungen nicht ſpannen. Fräulein Ines verſteht zwar ſehr nett auf den zu fluchen, der das Arbeiten erfunden hat, aber der ſonſtige Verlauf der Handlung iſt der, daß der zweite Mann (der Eſel), der zuerſt einen Korb erhalten hatte, die Frau zu einem ihr bekannten „Einſiedler" trägt. „Der Haſe wiegt Löwen auf, der Bauer Neros." Miranda † 1557 reagirte gegen das heimiſche Drama durch Stücke in italieniſchem Geſchmack. Zwei Intriguenſtücke in Proſa haben italieniſche Typen: den laſterhaften Diener, der dem Sohne gegen den Vater beiſteht, Paraſiten, Heiratsvermittler, prahlende Soldaten u. ſ. w. Proſakomödien lieferte auch Ferreira um 1550, darunter O Cioso (Karrikatur des eiferſüchtigen Mannes); außerdem eine nationale Tragödie nach antikem Muſter, welche die Liebe Pedros des Grauſamen zu Ines de Caſtro behandelte. Seit 1600 etwa macht ſich ſpaniſcher Einfluß bemerklich. Die Pflege der italieniſchen Oper dagegen am Hofe Johanns V regte zu einer Art Luſtſpiel an, einer zwitterhaften Muſikkomödie, in der Intrigue und Mythologie, Geſang und populäre Derbheit ſich wunderlich miſchten. Von Antonio Joſé da Silva † 1739 werden genannt Labyrinto de Creta, Variedades de Proteu, Guerras de Alecrim e Mangerona, Precipios de Phaetonte, Encantos de Medea, Esopaida (Eulenſpiegelei). Garçao † 1772, nur nebenbei Dramatiker, machte ſich über geſellſchaftliche Lächerlichkeiten luſtig (A Assembleia). Die Romantik wurde durch Garret eingeführt † 1854; ſeine in Proſa verfaßten Stücke haben nationale Stoffe.

7. Die Basken, von deren literariſchem Ruhm einige ſtarke Zweige durch Bladé erbarmungslos abgehauen ſind, haben außer

Liebesliedern auch Dramen.[1]) Der Inhalt ist religiöse oder historische Legende, Mythologie und Posse (der von der Frau geprügelte Mann). Die Stücke werden im Freien mit Musik, orientirendem Prolog und Epilog, im April, Juni, August, Oktober aufgeführt. Die guten Menschen (Christen) sind blau, die bösen rot gekleidet. Mit der Zeit z. B. macht man kurzen Prozeß; wenn Jemand über die Bühne gegangen ist, hat er eine Reise hinter sich, wie in China.

8. Die Masse des französischen Dramas scheint mir in fünf Teile zu zerlegen: 1) die Zeit vor der Renaissance, etwa bis auf Rabelais 2) die Einwirkung der Antike, mit Jodelle anhebend 3) die Romantik, in der sich ausspricht Opposition gegen den Zwang der klassischen Tragödie und gegen Unkirchlichkeit sowie Vorliebe für den Hellenismus[2]) (A. Chénier), danach auch wieder Reaktion gegen die Übertreibungen der Romantik 4) Opposition gegen die klassische Tragödie und ihr Personal durch die tragédie bourgeoise 5) das Lustspiel seit Molière.

Für die geistlichen Spiele kam in Frankreich der Name Mysterien auf. Mystère, misterre, sei von ministerium d. h. vorschriftsmäßig durchgeführte Handlung abzuleiten. Dieser Name blieb nicht auf Frankreich beschränkt. Wie in Spanien und sonst wurde auch hier der Fronleichnamstag mit kirchlichen Prozessionen gefeiert, die allmählich dramatisch-symbolischen Charakter annahmen, der sich in Verkleidung äußerte. Zuweilen stellte man die ganze biblische Geschichte dar, zuweilen nur das A. T. für sich, nicht als Einleitung oder Vorspiel für das Neue. Dies erforderte mit der Zeit Teilung der Arbeit.[3]) So gab man die Arche Noahs etwa an die Schiffsbaumeister, die Anbetung der drei Könige an die Goldschmiede. Die Mysteriendichter, die oft ihren Namen nicht nennen, betrachten es als ihre Aufgabe, die biblischen und legendarischen Stoffe durch Umwandlung der erzählenden Form in die dialogische zur Vorführung geeigneter zu machen. Die Anschauung war dabei zunächst wichtiger als der Text; dieser wieder bedeutungsvoller in den nachher zu nennenden Moralitäten. Das Spiel Adam wurde schon vor der

[1]) G. Gerland in Gröbers Grundr. I 313 f. Binson p. XVIII f. u. 309 f. Metrum 321, Länge u. Personenzahl 324. Über das Drama der Provenzalen s. Stimming in Gröb. Gr. II, 2, 58 f. 85.

[2]) vgl. Lemaitre Les Contemp. I 129 f.

[3]) Weinhold p. 290, Elze 71 f. Franz. Weihnachtsp. bei Scheffler I 325 f.

Kirche aufgeführt; Gott Vater aber kommt und geht durch die Kirchenthür. Werden jetzt auch noch von einem Chor lateiniſche Bibelſtellen geſungen, ſo iſt doch das eigentliche Drama ſchon in der Volksſprache, und, wenn auch kirchlich, auf Deklamation, nicht auf Geſang berechnet. Es paßt ſchon eher zu unſrer Vorſtellung vom Drama, wenn auf der in Paradies, Erde und Hölle geteilten Bühne die wiederholte Anreizung zum Apfelbiß, der Haß zwiſchen Kain und Abel, die Klage um den Verluſt des Paradieſes dargeſtellt wird. Nur iſt gleich bezeichnend, daß drei Feen auftreten. Seit dem Vordringen der Volksſprache ſcheint in Frankreich (und England) die Heiligenlegende mit Einſchluß der Martyrien den rein bibliſchen Stoffen vorgezogen zu ſein. Der Realismus macht ſich bemerklich in der Schilderung des bürgerlichen Lebens, die Komik in der der Teufel. Bei den Myſterien des ausgehenden Mittelalters zeigen ſich allmählich Anſätze zu berufs- und geſchäftsmäßigem Kunſtbetriebe.

Moralitäten ſind Dramen dieſer und der Reformationszeit, in denen die Träger der Handlung ausſchließlich oder vorwiegend perſonifizirte Abſtrakta ſind. Sie haben zuerſt durchaus ſittlich-lehrhaften Zweck, ähnlich wie die Myſterien. Das Hauptmotiv dieſer pſychologiſchen Dramen iſt der Kampf zwiſchen den guten und böſen Seelenkräften. Seit Beginn der Reformation bedient ſich die konfeſſionelle Polemik mit Vorliebe der dramatiſchen Allegorie. In Frankreich wurde ſie auch gern zur Darſtellung politiſcher und ſozialer Zuſtände benutzt, von Nicolas de la Chesnaye 1507 ſogar für die Hygiene: la condamnation des banquets. War hier der Text von größerer Wichtigkeit als in den Myſterien, ſo mußte außerdem die Handlung der Moralitäten erfunden werden, während ſie für die Myſterien weſentlich durch die Tradition gegeben war.

Nachdem die Volksſprache ſiegreich vorgedrungen war, erweiterte ſich das volksſprachliche Drama zu den großen Feſten des ausgehenden M. A. Es führte ſeine Spiele weſentlich in der Öffentlichkeit auf, in den Straßen und auf dem Markt. Sie dauerten mitunter Tage lang und brauchten viel Darſteller. Einmal hören wir von 494 Perſonen.

Daß die Kirche große Geduld hatte, ſehen wir aus den Narren- und Eſelsfeſten, deren Alt ausführlich gedacht hat. Die Feier des Narrenfeſtes wurde in Frankreich erſt 1444 abgeſchafft. Dabei ging

es ähnlich her, wie in Spanien, wo 1473 gerügt wird, daß in verschiedenen Kirchen von altersher die Sitte eingerissen sei, daß z. B. zu Weihnachten während des Gottesdienstes Schauspiele mit Larven, Ungetümen und zuweilen höchst unanständigen Erfindungen in den Kirchen stattfanden, wobei Lärm, schändliche Verse und lästerliche Reden vorfallen, sodaß der Gottesdienst und das Volk in seiner Andacht gestört wird. „So verbieten wir dergleichen Larven, Spiele, Ungetüme, Spektakel und Gaukeleien, sowie das Rezitiren schändlicher Gedichte u. s. w."

Das Drama von weltlicher Färbung lehnte sich zunächst an Legendenstoffe, dann sogar an profan-geschichtliche an; so 1393 die Griseldis in französischer Sprache. Das komische Drama griff im 16. Jahrh. ins volle Menschenleben. Le jeu du Prince des Sots et Mère Sotte, mis en rimes françaises par Pierre Gringoire et joué par personnages aux Halles (in den Hallen am Markt) de Paris, le Mardi gras, ist aus dem Jahre 1511. Es gab dabei auch viel Satire gegen die Kirche, aber sie verrauchte schneller als in Deutschland. Die Farcendichter nahmen sich politische Ereignisse vor, Stadtklatsch, mißliebige Maßregeln einer hohen Obrigkeit, Übergriffe der Kurie, menschliche Schwächen, worunter sogar neue Moden in Damenhüten. Es gab außer bloßen Alltagsszenen, wie z. B. Markttreiben, eine dramatische Behandlung sozialer und politischer Zustände. Für die Komik mußten u. A. Handwerkertypen herhalten, oder sot, fou, badin. Körperliche Gebrechen wurden in roher Weise ausgenutzt. Die niedere, schon in den Passionsspielen sich vordrängende, Komik liebte in Frankreich Zechgelage, in Deutschland Schacher-Szenen und Karrikatur der Juden. Unverkennbar ist beim weltlichen Drama zunächst das Vorherrschen des komischen Elements, wenn auch das Mittelalter im Ganzen dabei nicht über die schwankartige Posse hinauskommt.

Erwähnung verdienen auch hier die allegorischen Festspiele für besondere Gelegenheiten und Personen, wo Tugenden, Wissenschaften und Künste sich in anmutigen Reden ergehen[1]) — ein Spiel, welches uns um Schillers „Huldigung der Künste" willen teuer ist. Bei solchen Aufführungen kamen aber auch weltliche Personen zur Darstellung, sodaß hier, wie in England seit dem Ende des 15. Jh. sich ein Anfang zum historischen Drama ergiebt.

[1]) Gröb. Gr. II, 1, 163. Creizenach p. 482 f.

So ergötzte man ſich in Frankreich etwa bis auf Rabelais 1553, den grand moqueur, an den Myſterien und den nationalen Farcen. Noch 1539 wurde in Paris das Myſterium Abrahams Opfer, 1540 L'apocalypse de St. Jean geſpielt. Aus dem Jahre 1480 ſtammt der berühmte Advokat Pathelin, der 1706 neu bearbeitet wurde. Dann kam die humaniſtiſche Bildung auf, welche nach Form und Inhalt für die Tragödie herrſchend wurde.

Bekanntlich läßt man die ſogen. klaſſiſche Tragödie mit Jodelle's Kleopatra 1552 anheben. Bedenkt man auch, daß Ronſard und die Seinen ſchon viel für die Einführung der Antike gewirkt hatten, ſo bleibt es doch zunächſt ein Rätſel, daß ſich die großen Dramatiker ſo fremden und entlegenen Stoffen zuwendeten. Schweigen wir von Jodelles Sterbender Dido und von einigen andern Dramatikern, ſo verblüfft Pierre Corneille (1606—84) und Racine (1639—99), ja Voltaire und Andere durch antike und fremde Titel. Bisher war, wie mir ſcheint, ein nennenswertes Geſchick des franzöſiſchen Geiſtes nur für das Luſtſpiel hervorgetreten. Vielleicht iſt dafür bezeichnend, daß Corneille mit dem Luſtſpiel begann und nicht ſparſam war (Mélite 1629, Clitandre Tragikomödie 1632, La galérie du palais 1633, La suivante und La place royale 1634, L'illusion 1636, Le menteur 1644, Don Sanche d'Aragon 1650), daß auch Racine Les Plaideurs ſchrieb. Ihre Größe iſt jedoch darin nicht zu ſuchen.

Das ernſte antike Drama ſcheint jener Zeit vor Allem durch die Form imponirt zu haben. Während ſich dieſe ohne weiteres nachahmen ließ, war der Inhalt höchſt fremdartig, allerdings aber auch allgemein menſchlich und nicht ohne Analogie mit der Gegenwart. Zur Empfänglichkeit für die Antike ſtimmte außer der Form wohl in erſter Linie der Umſtand, daß das römiſche (Seneca) und griechiſche Drama *nicht in bürgerlichen Kreiſen ſpielte*. Es waren nur diſtinguirte Leute, welche dort in höchſt eleganten Verſen ſich bekämpften, zur Unzeit Liebe fühlten, die Mütter erſchlugen und dergleichen mehr, was der Dramatiker brauchen kann. Das entſprach der Stimmung des tonangebenden Kreiſes. Das „Volk" verſchwand vor dem Hof, wenn es auch die Realität beſaß, das Land zu bebauen, Steuern zu zahlen und in den Krieg zu ziehen. Da die Nation allein durch den Hof repräſentirt wurde, ſo waren Corneille und Racine doch wirkliche Volksdichter, obgleich ihre Tragödie geſchrieben war sous la dictée de l'aristocratie et de la cour; elle

semble porter la peine de n'avoir été, à l'origine, qu'un théâtre de caste, qu'un plaisir réservé à une société d'élite. In dieser Sphäre war das Hauptprinzip se dévulgariser. So war die Poesie gebunden an eine Menge bloß auf Übereinkunft gegründeter Schicklichkeiten. Hof und Hauptstadt waren zu einflußreich. Agamemnon, Brutus u. s. w. erschienen vor dem Publikum, das lange Zeit sogar auf der Bühne den Akteuren kaum zehn Schritt zur Bewegung freiließ, in Perrücken, mit Federhüten, Spitzenmanschetten, langen Westen, die Frauen in Schleppkleidern. Großes Aufsehen und zuerst viel horreur erregte es, als Elektra ohne Reifrock, Roxelane in türkischer Tracht erschien. Natürlich müssen die mythologischen und historischen Personen im Ganzen durchaus die französischen Hofsitten der Zeit haben, bis zur Galanterie, der man ja auch in diesen Kreisen nicht abhold war.

Gewiß versuchte Corneille nicht ohne Geist wirkliche Römer darzustellen; behauptet er doch am Schluß seines examen d'Horace, er hätte ein Theaterverbrechen begangen, wenn er einem Römer französischen Zuschnitt gegeben hätte, si j'avais habillé un Romain à la française. Trotzdem wird man die Farbe der Zeit und des Hofes an diesen Personen wieder finden. Auch glaubte man, daß die französische und moderne europäische Geschichte für die tragische Handlung untauglich sei, weil der Respekt vor den dargestellten Personen durch die geschichtliche Entfernung zunehme. Dann gewiß, wenn man glaubt, daß tragische Konflikte ein Luxus sind, den sich nur distinguirte Personen gestatten dürfen, oder der nur an ihnen dargestellt zu werden verdient. So sind moderne Stoffe, wie Voltaires Alzire (1736, europäische und amerikanische Sitten nach Entdeckung Perus) selten. Das absolute Königtum hatte in der ersten Glanzzeit Ludwigs XIV den Volksgeist belebt und gekräftigt und die Literatur und Kunst des französischen Klassizismus verherrlichte begeistert und thatenlustig dieses siegende und empor kommende Regime. Singt doch Boileau grand roi, cesse de vaincre, ou je cesse d'écrire! Der Mangel an national-geschichtlichen Stücken ist außer der Übermacht der antiken Muster vielleicht auch dadurch begreiflich, daß die Geschichtschreibung noch mäßig entwickelt war.

Das ernste Drama war, wie seine Titel beweisen, offenbar nicht in erster Linie auf die Gegenwart gerichtet. Aber ohne Beziehung zur Gegenwart war es gewiß nicht. Es befriedigte durch Form und

Technik, durch die meiſterhafte Sprache, für die man ſeit Malherbe † 1628 ein beſonders feines Ohr hatte. Der Alexandriner war vortrefflich geeignet für die abgezirkelte Sphäre, freilich auch weit entfernt von der unmittelbaren Malerei eines exploſiven und zerhackten Proſa-Dialogs, in welchem realiſtiſch der haſtige Puls ſtark erregter Seelen ſchlägt. Wenn die vaterländiſche Geſchichte und die aktuelle Gegenwart auf der Bühne fehlt, ſo ſprach doch das ernſte Drama, verſchieden ſchattirt nach der Eigenart ſeiner beiden großen Vertreter, Realitäten aus. Liebe und Haß, Eiferſucht und Zwiſt der antiken Menſchen fanden ihr Echo auch damals. Geſchichtliche Vorgänge wiederholen ſich in analoger Weiſe. Unter antiker Maske können Perſonen (der König) und Gedanken der Gegenwart hervorſcheinen. Der Konflikt der Pflichten bleibt ewig neu; Liebe ſtreitet mit Ehre; das perſönliche Intereſſe mit dem allgemeinen vaterländiſchen; der Gegenſatz zwiſchen Republik und ſtarker, aber auch milder, Monarchie tritt den Völkern öfter vor Augen; die Verteidigung der nationalen Freiheit um jeden Preis iſt zwar weſentlich ein Männergedanke, aber auch Frauen von beſonderer Stellung und tapferem Gemüt können davon ergriffen werden. Eine an politiſchen Erfolgen ſo reiche Zeit konnte ſich wohl mit der Frage beſchäftigen, ob nicht der Beſitz der höchſten Macht das oberſte aller Güter ſei. So wählt ſich der heroiſche Corneille Begebenheiten und Perſonen der römiſchen Geſchichte, in denen, wie Ranke ſagt, einige große Ideen und Empfindungen hervortraten, welche allen Jahrhunderten angehören und für welche das ſeine beſonders empfänglich war. Wohl möglich, daß Corneille eine kleine Vorliebe für das Republikaniſche im römiſchen Weſen hatte, wodurch er ſich ſehr von Racine unterſchied. Dieſer ſtrebte mehr als Corneille[1]) nach bloßer Entwicklung der Handlung aus den Charakteren, Malerei der menſchlichen Leidenſchaften und Entwicklung ihrer Konſequenzen. Er ſcheint pſychologiſcher als Corneille.

Nicht ungehört blieb die Stimme der Religion. Corneilles Polyeucte ſtellt die ſiegreiche Macht und Wahrheit der chriſtlichen Ideen vor Augen, nicht ohne Beziehung auf damals verhandelte Fragen über Gnade, Vorherbeſtimmung und Freiheit. Racines Esther und Athalie (die Schlegel merkwürdigerweiſe für das beſte

[1]) ſ. Leſſing Dram. St. 29 f. Lemaitre Les Contemp. II 146 f.

Stück hielt) sind der Bibel entnommen. Die breite Lyrik in Athalie ist uns fremdartig.

Schweigen wir von Rotrou und Crébillon (Atrée et Thyeste 1707, Electre 1709, Xerxès 1714) so läßt sich auch über Voltaire wie überhaupt die klassische Tragödie nach Lessing kaum Etwas sagen. Als Poet ist uns Voltaire wesentlich durch seine Tragödien bekannt, nicht durch seine Nanine, das Kaffeehaus oder die Schottländerin, „dirigée contre son ennemi, le journaliste Fréron", durch das Enfant prodigue. Als bezeichnend für die Entwicklung der Tragödie sind aber einige Titel seiner Stücke zu nennen: Oedipe, Brutus, Eriphyle, La mort de César, Catilina, Le triumvirat, Sémiramis, Tancrède, Mérope, Zaïre, Alzire, Mahomet. Sogar seine Landsleute halten nicht viel von diesen Tragödien, sondern geben zu, daß die Helden blutlos und diese Dramen nicht selten dialogisirte und verfizirte Pamphlets zu nennen sind. La Harpe schrieb außer einem Warwick u. A. 1783 einen Philoktet. Während wir von A. Chénier geb. 1762 nur dramatische Fragmente besitzen, liegen von M. J. Chénier † 1811 Dramen vor; außer antiken moderne Stoffe Charles IX, Jean Calas, Henri VIII. Aber die antiken Stoffe sind nur Maske, das Theater ist hier Tribüne für den Volksredner. Sein Gracchus, Timoleon, Tiberius sind erfüllt von der politischen Leidenschaft der Zeit, sein Cyrus ist eine Schmeichelei für Napoleon I. Charles IX hat den bezeichnenden Nebentitel l'école des rois; Jean Calas — l'école des juges. Bei diesem Dichter fand also eine stärkere Beziehung auf die Gegenwart statt.

Unter dem Empire wurde die klassische Tragödie mit Vorliebe beibehalten, deren Titel zu wiederholen zwecklos ist. Sie war z. T. Opposition gegen die sich erhebende Romantik, so bei Lemercier (Agamemnon 1797), Soumet und Casim. Delavigne † 1846, der seine Stoffe aus neuerer Zeit nahm: Les vêpres siciliennes, Marino Falieri, Don Juan d'Autriche u. A. Auch Ponsard ging nach Lucrèce und Ulysse zum bürgerlichen und geschichtlichen Drama über: Charlotte Corday, L'honneur et l'argent, Agnès de Méranie u. A.

Die Romantik wollte das Drama von Form und Inhalt des klassischen befreien. Als einen Vorläufer in den Versuchen, in der zweiten Hälfte des 18. Jh. das Theater zu verjüngen, muß man Ducis † 1816 betrachten, welcher, obgleich des Englischen nicht

mächtig, nach der Überſetzung von Letourneur den Hamlet, Romeo und Julie, König Lear, Makbeth und Othello für die franzöſiſche Bühne zurechtmachte. Eine offene und heftige Kriegserklärung gegen den Klaſſizismus war 1827 in Victor Hugos Vorrede zum Cromwell ergangen. Weder die ſchönen Redensarten, mit welchen revolutionäre Programme ausgeſtattet zu ſein pflegen, fehlten der Romantik, noch die Übertreibungen in den erſten Leiſtungen. Den ganzen Menſchen ſolle das Drama zeigen, ſeine guten und ſchlechten Eigenſchaften; Wahrheit, nichts als Wahrheit — wie man ſpäter einmal ſagte — ſollte dem Verehrer der dramatiſchen Kunſt geboten werden; auch die Sprache dürfe nicht mehr abgezirkelt lügen, ſondern müſſe mit wohlthuender Offenheit, wie mit offener, wenn auch zottiger Bruſt, einhergehen. Aber nicht dieſer Oppoſition gegen den Klaſſizismus war eine dauernde Wirkſamkeit beſchieden, ſondern der im 18. Jh. beginnenden tragédie bourgeoise und com. larmoyante, als deren Fortſetzung das ſo erfolgreiche moderne Drama der Franzoſen erſcheint.

Nivelle de la Chauſſée † 1759 mit ſeiner com. larmoyante — La fausse antipathie, Le Préjugé à la mode, L'école des mères, Mélanide, La Gouvernante — iſt Diderots[1]) Vorläufer. Dieſer (1713—84) wollte auch die Stimme der Natur von der Bühne hören laſſen und eine moraliſche Wirkung ausüben. Aber weder ſein Père de famille noch ſein Fils naturel hatten beſondern Erfolg. Dieſer war erſt den Dramatikern des 19. Jh. wie dem jüngern Dumas, Sardou, Augier u. A. beſchieden, welche realiſtiſch das Leben der Gegenwart darſtellen wollen. Das moderne franzöſiſche Drama ſcheint bedingt durch die Bewegung, welche der franzöſiſchen Revolution voraufging und folgte. Der eigentliche Wendepunkt ſcheint Beaumarchais, auf den wir zurückkommen, indem wir uns jetzt dem Luſtſpiel zuwenden.

Hatte Molière (1622—73) zuerſt der Tradition und ſpäter den Bedürfniſſen des Hofes ſich angepaßt, ſo beruht ſeine Unſterblichkeit doch auf Stücken, welche Originalität und lebhafte Beziehung auf die Gegenwart enthalten. Doch war ſein eigentliches Gebiet die Familie, nicht die Politik.

Unter 47 Stücken von Dancourt, † 1725, ſind bei weitem die

[1]) Leſſing Dram. St. 84 f. 21. Faguet XVIII siècle p. 279 f.

meisten in Prosa. Seine Personen sind höchst mannichfaltig und geben ein sehr getreues Bild der Zeit. Als allgemeine Züge seiner Dramatik lassen sich bezeichnen l'ambition bourgeoise et le mélange des classes, la fièvre de l'argent, le sans-gêne des moeurs et la rage du plaisir. Außerdem schrieb er einige mythologische Komödien und ein allegorisches Stück Les Fées. Eine realistische Darstellung der Zeit finden wir auch im Turcaret ou le Financier des durch den Roman so berühmten Le Sage. Weniger lebensvoll ist Marivaux † 1765; seine Komödie unterscheide sich von allen andern dadurch, daß sie konventioneller sei, sodaß seinen Menschen die Zeitfarbe fehle; daher sei seine Komödie une sorte de comédie romanesque zu nennen. Über Destouches sind wir durch Lessing unterrichtet. Beaumarchais (1732—99) begann mit einem bürgerlichen Rührstück Eugénie. Sein Mariage de Figaro, aufgeführt am 27. April 1784, blieb zwei Jahre auf dem Theater. Es ist bekannt, wie aktuell es war. Mit kecker und schonungsloser Satire wird die ganze Gesellschaft, in erster Linie die „gute", geschildert, welche nicht ahnte, daß ihr so bald unangenehme Zeiten bevorstanden. Von Andrieux, Picard u. A. können wir schweigen.

Soll endlich kurz der Eindruck des ganzen Dramas zusammen gefaßt werden, so scheint das ernste Drama von Corneille an allmählich zu modernen Stoffen vorzugehen, selten zu vaterländischen. Die antiken Stoffe wurden gewählt teils wegen ihrer allgemein menschlichen Kraft, teils als Maske. Trotz der französischen Kostümirung sind die Alten z. T. realistisch dargestellt. Das ernste Drama sprach zunächst nicht annähernd das Wesen der Volksseele aus, wie das griechische. Die Renaissance bezeichnet eigentlich einen nationalen Abweg, auf dem man lange fortgeht. Größere Schichten der Gesellschaft und Inhalt der Gegenwart kommen etwa seit der Mitte des 18. Jh. zum Worte. Das Lustspiel hatte schon vor Molière treffliche Anfänge und ist eigentlich immer national geblieben. Seine Personen sind im Ganzen aus allen Ständen genommen. Es ist fast durchweg realistisch und in engem Zusammenhang mit dem Leben der Zeit.

9. In England läßt sich die kirchliche Dramatik etwa bis 1200 verfolgen. Wir hören von Festsetzung an bestimmten Orten, Spielen von Coventry, Chester, York, Newcastle, Towneley. Der Inhalt sind Mysterien, Mirakelspiele, Allegorien oder Moralitäten, die z. T.

an die ſpaniſchen Autos erinnern. Seit der zweiten Hälfte des 13. Jh. begann das Laienelement bei der Aufführung zu überwiegen. Dieſe Laien waren zuerſt Handwerkerzünfte. Die Beteiligung der Laien erhielt einen Antrieb durch die Fronleichnam-Feſtlichkeiten (1264 und 1311). Jede Zunft beſaß ihr eignes Mirakelſpiel; in Cheſter die Gerber The Fall of Lucifer, die Gewandſchneider The Creation and Fall and the Death of Abel, die Waſſerträger The Story of Noahs Ark. Das einzelne Stück iſt an das Gerüſt geknüpft, auf dem es dargeſtellt wird. Beides heißt pageant. In den Städten wird das Theatergerüſt umhergefahren, auf dem Lande waren die Gerüſte in langer Reihe feſt. Die Spiele dauerten bis zu 8 Tagen. Mit ihnen verſchmolzen z. T. die Mai- und Pfingſtbeluſtigungen, deren im Wintermärchen IV 3 Erwähnung geſchieht.

Interludes heißen urſprünglich Hofſpiele zur Ausfüllung der Pauſen bei Gaſtmählern und Gelagen. Auch im ſüßen Wohllaut des Kymriſchen ſind ſie nach Schuchardt vertreten. Hauptſächlich ſcheinen es Poſſen und Pantomimen (dumb show) geweſen zu ſein. Die Perſonen der bibliſchen Tradition wurden auch hier z. T. aus der eignen Erfahrung charakteriſirt. So z. B. ſind die häuslichen Szenen zwiſchen Noah und ſeiner zankſüchtigen Frau lebensvoll entwickelt. Die älteſten erhaltenen Moralitäten gehören der Zeit Heinrichs VI. In der zweiten Hälfte des 15. Jh. iſt der Held einmal Humanum Genus, umgeben von guten und böſen Engeln, verführt von Mundus, Stultitia, Voluptas, Belial und Todſünde, bekehrt von Poenitentia. Unter die allegoriſchen Figuren kommen aber auch ſolche aus dem Leben. Man machte von Perſonifikationen wie Tod, Wahrheit, Gerechtigkeit, Beſtechung einen kleinen Fortſchritt zum Weltlichen mit menſchlichen Perſonen der Legende und der heimiſchen Ballade. Dies auch ſo, daß fürſtliche Perſonen in dramatiſchen Aufzügen begrüßt wurden z. B. 1494. Dies gab einen Anfang zum hiſtoriſchen Drama. Im Kynge Johan um 1550 ſind von 19 Perſonen noch 12 allegoriſch. Etwa ſeit 1450 gab es nach ten Brink profeſſionelle Schauſpieler. Die heimiſche Ballade hat ſich im 16. Jh. zu einem Spiel von Robin Hood umgebildet.

Der Zeit nach iſt die 1513 aus Italien eingeführte „Maske“ noch zu erwähnen. So erſchien z. B. 1516 der König und ſein Gefolge bei einem Bankett in Schäfertracht. Die anweſende Geſellſchaft wurde in das halb improviſirte Spiel hineingezogen. Man

tanzte und unterhielt sich mit den Damen nach Maskenart und verschwand dann wieder. Um 1520 endlich treten bei John Heywood weder allegorische noch biblische Figuren auf. Seine Stücke heißen plays oder interludes — the terme interlude was applied generally to theatrical productions in the reign of Edward IV. In dem Mery Play betwene Pardoner and the Frere, the Curate and neighbour Pratte ist zwar keine Intrigue, aber doch der Widerstreit des Willens und Interesses. Bettelbruder und Ablaßkrämer predigen gleichzeitig in einer Kirche; als sie handgemein geworden sind, kommt der Pfarrer in die Kirche, um Ordnung zu machen. Dabei soll ihm Nachbar Pratte helfen. Ergebnis: Prügelei zu Vieren; die Friedensstörer ziehen ab. In den „Vier P" treten auf Pardoner (Ablaßkrämer), Palmer (Pilger), Pedlar (Hausirer), Poticary (Apotheker), von denen jeder die Vorzüge seines Gewerbes und die Lügenkünste rühmt, mit denen er das Volk täuscht. Sieger im Streit soll sein, wer die größte Lüge auftischen kann. Es ist der Pilger mit einer zu galanten Behauptung über die Weiber. Wir haben hier also einen entschiedenen Anfang des Lustspiels.

Keinerlei allegorische Person zeigt auch das altnationale Drama The true Chronicle Historie of King Leir and his three Daughters um 1593. Daß gegen 1600 das Theater einen starken Aufschwung nahm, ist auch daraus ersichtlich, daß 1575 die erste stehende Bühne in dem ehemaligen Kloster der Schwarzen Brüder entstand. Die Zahl der Theater nahm zu; 1583 nahm die Königin 12 königliche Schauspieler in Dienst. Das ernste sentimentale Drama wurde von außen unterstützt durch die allerdings vereinzelte Bearbeitung der spanischen Celestina, besonders aber durch Seneca. So finden wir in Elisabeths Zeit die Bildung in eine gelehrt-höfische und demokratisch-nationale geschieden. Im Drama erscheinen von 1560—80 die Ausgänge der Moralitäten, Zwischenspiele, die Anfänge des historischen Dramas, des Trauer- und Lustspiels und Stücke, die sich kaum einer bestimmten Gattung zuweisen lassen. Da gab es um 1560 einen Cambyses, in dem das Leben des C. vom Anfang seiner Herrschaft bis zum Tode dargestellt wird, Appius and Virginia, Kopien Senecas (Gorboduc, Tancred and Gismunda, The Misfortunes of Arthur), Mischtypen mit Chor, wie Soliman and Perseda, Locrine. Auf Kyd's The Spanish Tragedy um 1592 folgen Marlowes 7 Dramen: Tamburlaine (I und II Teil), Dr. Faustus, Jew of Malta, King

Edward II, Massacre of Paris (Kampf zwischen Katholiken und Protestanten), Dido — die zum Teil im Olymp spielt und sich der Mitwirkung von Venus und Jupiter erfreut. Vor Shakespeare finden wir The famous Victories of Henry V und eine True Tragedy of Richard III.

Die szenische Ausstattung war mit Ausnahme der Kleider höchst dürftig. Der Ort der Handlung wurde, wie zeitweise bei uns, auf einem Brett angegeben. Die Vorstellung fand oft Nachmittags statt. Bekannt ist, daß Shakespeare selbst in Heinrich V Prolog und Chorus gegenüber dem völligen Mangel an szenischem Realismus die Phantasie der Zuschauer zu Hilfe ruft. Diese selbst müssen trotz mancher störenden Äußerlichkeiten nicht so schlecht gewesen sein. Doch s. Brandes p. 771. 774.

Für den Aufschwung des Dramas waren die politischen Verhältnisse höchst günstig, voll Anregung für den Volksgeist. Die sogen. Rosenkriege waren 1485 beendet worden; das Königtum war erstarkt, der Feudalismus gebrochen, obwohl der Adel sehr angesehen war. Die Reformationsbewegung führte zur Festigung des nationalen Bewußtseins. Macht und Selbstbewußtsein des Volkes wurde gehoben durch die berühmten Seefahrer wie Drake und Raleigh. Durch das Vorgehen gegen Schottland und Irland erhielt das Königreich größere Einheit. In diesem Lande konzentrirte sich das geistige Leben in London, das in raschem Wachstum bis 1600 etwa auf 300000 Bewohner gekommen war, wo Leben brauste und magisch die Talente anzog, darunter, wahrscheinlich im Frühling oder Sommer 1585, auch Shakespeare.

Die öffentlichen Verhältnisse fanden in jener Zeit z. T. ihr Echo auf der Bühne. So trat am Schluß der Vorstellung der Clown oder Buffoon vor und trug ein gereimtes Gedicht, jig, vor mit satirischen Anspielungen auf Begebenheiten und Personen, was z. B. 1589 zu obrigkeitlichem Einschreiten führte. Seit dem Fall der Armada 1588 verspottete man den König von Spanien und die fremde Religion. Aber auch die Puritaner wurden mitgenommen, die ihrerseits gegen 1650 die Schließung aller Schauspielhäuser durchsetzten. Im Drama fehlte es nicht an Angriffen auf öffentliche Charaktere, den Staat, die Gesetze, die Regierung und Privatpersonen. Aber bei Shakespeare finden wir von sogen. aktuellen Vorgängen nur selten ein Echo. Daß er auf sein eignes Leben direkt oder indirekt anspielt,

wird man begreiflich finden, obgleich selten mit Sicherheit feststellen können. Einige Beziehung auf die Gegenwart ist im Sommernachtstraum enthalten; Makbeth, wahrscheinlich gegen 1605 geschrieben, soll nebenbei eine Huldigung für Jakob I enthalten, der 1603 auf den Thron kam. Im Julius Cäsar finden sich einige Analogien zu englischen Persönlichkeiten. Der Sturm ist für eine Hochzeit geschrieben und enthält anscheinend einige Anspielungen darauf. Heinrich VIII soll angeblich Elisabeth dienen durch Verherrlichung ihrer Eltern; in andern Stücken will man einige politische Anspielungen finden. Deutlicher treten in Verl. Liebesmüh ironische Anspielungen auf die affektirte Sprache der guten Gesellschaft hervor. Ironisch gesucht erscheint z. B. die Alliteration III 2

the praisful princess pierc'd and prick'd a pretty preasing pricket
some say, a sore, but not a sore ct.
if sore be sore, then L to sore make fifty sores . . .[1])

In Cymbeline V 4 fällt ein Hieb auf die Stutzerwelt, im Sturm II 2 behauptet Trinculo, daß in England jedes fremde Tier seinem Besitzer Geld bringt; wenn sie keinen Pfennig für einen lahmen Bettler übrig haben, so haben sie zehn, um einen toten Indianer zu sehen. Wie es Euch gefällt zeigt den Gegensatz des idyllischen Landlebens gegen die Verderbtheit der Hofsphäre, den Sh. mitunter selbst empfunden haben mag. Man wird dergleichen vielleicht noch mehr suchen und finden (wenn es noch nicht geschehen ist), wie auch die Beziehung auf die zeitgenössische Schauspielkunst, da man erwarten muß, daß in diesem Riesengeist sich das Leben der Zeit nicht unfruchtbar spiegelt. Aber die Abwendung vom Aktuellen ist trotzdem für Sh. bezeichnend, wie er denn auch, soweit die Überlieferung reicht, nie ein patriotisches Gedicht gemacht hat, wenn man nicht Heinrich V mit Brandes einen Nationalgesang nennen will. Von „Modellen" wissen wir mit Sicherheit wenig; das des Falstaff soll ein gewisser Chettle gewesen sein. Für Sh. gilt, wie für Viele, die Bemerkung von Brandes: man verwechselt die Möglichkeit, daß der Dichter irgend einen, ihm selbst unbewußten, Impuls zu Einzelheiten des Werkes empfangen habe, damit, daß er eine Umdichtung bestimmter historischer Begebenheiten vor Augen gehabt hat. Auf diese Weise entsteht sicherlich kein Dichterwerk, vor allen Dingen

[1]) vgl. Brandes u. Elze an vielen Stellen; Goethe D. u. W. 11 Buch fin.

kein Dichterwerk wie Hamlet. Es keimt im Innern, entſpringt einem übermächtigen Gefühl im Gemüte des Erzeugers und aſſimilirt während ſeines Wachstums die Eindrücke von außen her. Analog fühlt man ſich hierbei an Goethe erinnert. Aus einer dürftigen äußeren Anregung zweiter Hand, wie wir jetzt wiſſen, hat er ſeine unnachahmliche Mignon geſchaffen: vielleicht die wundervollſte poetiſche Geſtalt der Weltliteratur.

In Shakeſpeares Stücken kann man bekanntlich unterſcheiden 1) engliſche Hiſtorien 2) Römerdramen 3) Trauerſpiele, von denen Makbeth und Lear einheimiſch ſind 4) Schau- und Luſtſpiele. Bei den Luſtſpielen hat er italieniſche und andere Novellen, teilweiſe italieniſche und ältere engliſche Stücke benutzt; bei den Hiſtorien Holinſhed, Hall und andere Chroniken, bei den Römerdramen North's Plutarch, ſtellenweiſe wörtlich, bei den Tragödien die Stoffe aus alten Geſchichten entlehnt.

Die Hiſtorien haben auch hier Neigung, weit in die Vergangenheit zurückzugehen. Johann ſtarb 1216. Die andern Hiſtorien umfaſſen die Zeit von 1398—1485. Nur Heinrich VIII ſtarb erſt 1547. Dieſe zum Teil ſo bewundernswürdigen Dramen ſind eine poetiſche Darſtellung der Geſchichte, deren Perſonen, Zeit, Ort im Weſentlichen gegeben war, wenn auch S. in ſeiner Unerſchöpflichkeit Perſonen erfinden, oder Charaktere der Gegenwart für die Vergangenheit benutzen mochte. Titus Andronicus, im 2./3. Jh. vor Chr. in Rom ſpielend, gegen 1587 entſtanden, ſchöpft vielleicht aus einer Novelle. Für Romeo und Julie werden wir auf ein Gedicht von Brooke „Die tragiſche Geſchichte von R. und J.", das auf einer italieniſchen Novelle beruhte, verwieſen; für Hamlet entweder auf Saxo Grammaticus oder eine engliſche Überſetzung nach einer novelliſtiſchen Bearbeitung von dem Franzoſen Belleforeſt; für Othello auf eine italieniſche Novelle, von der wahrſcheinlich eine franzöſiſche und engliſche Überſetzung exiſtirte. Im Lear iſt Holinſhed und eine Novellen-Samlung Sidneys „Arcadia" benutzt; im Makbeth Holinſhed, im Timon vielleicht ein älteres Stück und North's Plutarch und eine Novellen-Samlung Paynters.

Die Kom. der Irrungen geht auf Plautus' Menaechmi zurück. Nur die Luſtigen Weiber und z. T. Cymbeline ſpielen in England. Vier Stücke ſcheinen im Ganzen mehr aus eigener Phantaſie: Die Luſt. Weiber, Verlorene Liebesmüh (Navarra), Sommernachtstraum

(Athen), Sturm (See nnd eine unbewohnte Insel). Erwähnt sei, daß man den Sturm z. T. allegorisch deutet und mit des Dichters innerer Geschichte zusammenbringt.

Keins der Lustspiele ist ganz in bürgerlichen oder häuslichen Verhältnissen; es sind romantische Liebesgeschichten. Nur die Lustigen Weiber nähern sich dem reinen Lustspiel, ganz in den damaligen englischen Sitten und in Beziehung auf häusliche Verhältnisse. Daher ist auch der Dialog meist in Prosa. Nur der Schluß hat einen etwas phantastischen Anstrich.

Die unerschöpflich reichen Personen zeigen nichts von Typik; nur die Narren sind sich etwas ähnlich. Die Konflikte sind teils historisch gegeben, teils allgemein menschlich. Liebe und Eifersucht, Ehrgeiz und Herrschsucht, Menschenhaß aus wohlverdienter Enttäuschung, Undank der Kinder und Treue der verkannten Tochter gegen einen schwachsinnigen Vater, Muttermord als Rache für Untreue gegen den Vater, wo nebenbei Hamlet als Prinz allerlei sagt, was einem Andern übel bekommen wäre; welche Folgen die abgöttische Verehrung des Buchstabens des Gesetzes hat (Shylock). In den Komödien die Umschmiedung eines spröden Frauengemüts, heitre Verwicklungen und wunderbare Fügungen: Alles in Allem in den ernsten Stücken durchaus Charakter-Tragödie d. h. Tragödie, deren Fortgang nicht durch Schicksal und Wunder erfolgt, sondern durch die psychologische Kausalität. Natürlich wird sogar bei Shakespeare ewig gestritten werden, ob dies oder jenes psychologisch glaublich ist, worauf wir nachher zurückkommen. Dürftiger Stoff wird genial in Gold verwandelt, nicht selten werden zwei Stoffe kontaminirt. Das Spiel der Seele wird bloßgelegt bis in die Tiefen, sodaß für Phantastik und Allegorie wenig übrig zu bleiben scheint.

Dennoch weicht Manches von unsrer Gewohnheit ab. In Heinrich IV, 2. Teil tritt das „Gerücht, ganz mit Zungen bemalt" auf, um den Prolog zu sprechen. Heinrich VIII wird durch einen Prolog eröffnet wie Troilus und Cressida. In Heinrich V spricht der Chorus wiederholt, so auch am Schluß, statt die Handlung allein sprechen zu lassen. Im Wintermärchen III fin. erscheint die Zeit als Chorus.

Im ersten Teil von Heinrich VI erscheinen der Pucelle „böse Geister", die allerdings nur durch Geberden reden. Im zweiten Teil von Heinrich VI tritt die Hexe Grete Jordan auf; der von ihr

kein Dichterwerk wie Hamlet. Es keimt im Innern, entspringt einem übermächtigen Gefühl im Gemüte des Erzeugers und assimilirt während seines Wachstums die Eindrücke von außen her. Analog fühlt man sich hierbei an Goethe erinnert. Aus einer dürftigen äußeren Anregung zweiter Hand, wie wir jetzt wissen, hat er seine unnachahmliche Mignon geschaffen: vielleicht die wundervollste poetische Gestalt der Weltliteratur.

In Shakespeares Stücken kann man bekanntlich unterscheiden 1) englische Historien 2) Römerdramen 3) Trauerspiele, von denen Makbeth und Lear einheimisch sind 4) Schau- und Lustspiele. Bei den Lustspielen hat er italienische und andere Novellen, teilweise italienische und ältere englische Stücke benutzt; bei den Historien Holinshed, Hall und andere Chroniken, bei den Römerdramen North's Plutarch, stellenweise wörtlich, bei den Tragödien die Stoffe aus alten Geschichten entlehnt.

Die Historien haben auch hier Neigung, weit in die Vergangenheit zurückzugehen. Johann starb 1216. Die andern Historien umfassen die Zeit von 1398—1485. Nur Heinrich VIII starb erst 1547. Diese zum Teil so bewundernswürdigen Dramen sind eine poetische Darstellung der Geschichte, deren Personen, Zeit, Ort im Wesentlichen gegeben war, wenn auch S. in seiner Unerschöpflichkeit Personen erfinden, oder Charaktere der Gegenwart für die Vergangenheit benutzen mochte. Titus Andronicus, im 2./3. Jh. vor Chr. in Rom spielend, gegen 1587 entstanden, schöpft vielleicht aus einer Novelle. Für Romeo und Julie werden wir auf ein Gedicht von Brooke „Die tragische Geschichte von R. und J.", das auf einer italienischen Novelle beruhte, verwiesen; für Hamlet entweder auf Saxo Grammaticus oder eine englische Übersetzung nach einer novellistischen Bearbeitung von dem Franzosen Belleforest; für Othello auf eine italienische Novelle, von der wahrscheinlich eine französische und englische Übersetzung existirte. Im Lear ist Holinshed und eine Novellen-Samlung Sidneys „Arcadia" benutzt; im Makbeth Holinshed, im Timon vielleicht ein älteres Stück und North's Plutarch und eine Novellen-Samlung Paynters.

Die Kom. der Irrungen geht auf Plautus' Menaechmi zurück. Nur die Lustigen Weiber und z. T. Cymbeline spielen in England. Vier Stücke scheinen im Ganzen mehr aus eigener Phantasie: Die Lust. Weiber, Verlorene Liebesmüh (Navarra), Sommernachtstraum

(Athen), Sturm (See und eine unbewohnte Insel). Erwähnt sei, daß man den Sturm z. T. allegorisch deutet und mit des Dichters innerer Geschichte zusammenbringt.

Keins der Lustspiele ist ganz in bürgerlichen oder häuslichen Verhältnissen; es sind romantische Liebesgeschichten. Nur die Lustigen Weiber nähern sich dem reinen Lustspiel, ganz in den damaligen englischen Sitten und in Beziehung auf häusliche Verhältnisse. Daher ist auch der Dialog meist in Prosa. Nur der Schluß hat einen etwas phantastischen Anstrich.

Die unerschöpflich reichen Personen zeigen nichts von Typik; nur die Narren sind sich etwas ähnlich. Die Konflikte sind teils historisch gegeben, teils allgemein menschlich. Liebe und Eifersucht, Ehrgeiz und Herrschsucht, Menschenhaß aus wohlverdienter Enttäuschung, Undank der Kinder und Treue der verkannten Tochter gegen einen schwachsinnigen Vater, Muttermord als Rache für Untreue gegen den Vater, wo nebenbei Hamlet als Prinz allerlei sagt, was einem Andern übel bekommen wäre; welche Folgen die abgöttische Verehrung des Buchstabens des Gesetzes hat (Shylock). In den Komödien die Umschmiedung eines spröden Frauengemüts, heitre Verwicklungen und wunderbare Fügungen: Alles in Allem in den ernsten Stücken durchaus Charakter-Tragödie d. h. Tragödie, deren Fortgang nicht durch Schicksal und Wunder erfolgt, sondern durch die psychologische Kausalität. Natürlich wird sogar bei Shakespeare ewig gestritten werden, ob dies oder jenes psychologisch glaublich ist, worauf wir nachher zurückkommen. Dürftiger Stoff wird genial in Gold verwandelt, nicht selten werden zwei Stoffe kontaminirt. Das Spiel der Seele wird bloßgelegt bis in die Tiefen, sodaß für Phantastik und Allegorie wenig übrig zu bleiben scheint.

Dennoch weicht Manches von unsrer Gewohnheit ab. In Heinrich IV, 2. Teil tritt das „Gerücht, ganz mit Zungen bemalt" auf, um den Prolog zu sprechen. Heinrich VIII wird durch einen Prolog eröffnet wie Troilus und Cressida. In Heinrich V spricht der Chorus wiederholt, so auch am Schluß, statt die Handlung allein sprechen zu lassen. Im Wintermärchen III fin. erscheint die Zeit als Chorus.

Im ersten Teil von Heinrich VI erscheinen der Pucelle „böse Geister", die allerdings nur durch Geberden reden. Im zweiten Teil von Heinrich VI tritt die Hexe Grete Jordan auf; der von ihr

zitirte Geiſt prophezeit; in Richard III ſteigen Geiſter auf, welche abſchrecken und ermuntern; in Heinrich VIII erſcheinen der ſchlafenden Katharina ſechs Geſtalten in weißen Gewändern, Lorbeerkränze auf dem Kopf, goldene Masken vor dem Geſicht, Palmenzweige in den Händen, tanzen u. ſ. w. Als ſie erwacht:

Wo ſeid ihr, ſelge Geiſter? All' verſchwunden?
Und laßt mich hier zurück in meinem Elend?

Die Umgebung verneint, Jemand geſehen zu haben, während Katharina ſchlief. Geiſter als Traumbild ſehen wir auch Cymbeline V, 4. Poſthumus iſt eingeſchlafen, da reden die Geiſter zu ihm. (Das Stück iſt aus der Renaiſſancezeit in die älteſte Geſchichte Englands verlegt). Da erſcheint — Jupiter, vor dem die Geiſter auf die Kniee fallen. Er ſpricht zu ihnen und — fährt auf dem Adler wieder zu den Wolken auf. Im Sturm haben wir nicht nur Caliban, eine Art Tiermenſch „vom Teufel abſtammend", ſondern Ariel, einen „Luftgeiſt", und andre Geiſter, welche mit Zauberkraft ausgerüſtet ſind. Im Makbeth ſind die Hexen und die Geiſter in der Bankettſzene, im Hamlet tritt der Geiſt des Vaters auf.

Laſſen wir die Geiſter als Traumerſcheinung und den „Sturm" als Phantaſtik bei Seite, ſo ſpielen Makbeth und Hamlet lange vor des Dichters Zeit, Heinrich VI nicht ſo lange (1470), wie auch Richard III (1483—85). Die Geiſter ſind z. T. die von Toten, z. T. nicht, wie die der Pucelle erſcheinenden und der von Grete Jordan zitirte. Wir glauben heute, trotzdem die Spiritiſten uns eines Beſſern belehren wollen, nicht an Geiſtererſcheinungen. Hat Shakeſpeares Zeit geglaubt, daß Geiſter erſcheinen können, ſo wiſſen wir noch nicht, ob er ſelbſt es geglaubt hat. Die Möglichkeit davon muß man zugeben. Aber da er ſonſt Geiſter ſo ungenirt zu reinen Kunſtzwecken, im Spiel der Phantaſie verwendet, ſo erhebt ſich wieder Zweifel, ob er ernſthaft an jene Geiſter Verſtorbener geglaubt hat. Und Hamlet ſelbſt ſpricht ja doch von dem unentdeckten Land, von deſſen Bezirk kein Wandrer wiederkehrt. Trotzdem ſieht auch er den Geiſt und hat eine lange Unterhaltung mit ihm. Was ſagt der „gebildete Zögling der Kritik" dazu? Shakeſpeare ſelbſt habe den Glauben gehabt. Außerdem aber „iſt der dramatiſche Dichter kein Geſchichtſchreiber; er erzählt nicht, was man ehedem geglaubt, ſondern er läßt es vor unſeren Augen nochmals geſchehen, nicht der bloßen hiſtoriſchen Wahrheit wegen, ſondern in einer ganz andern und höheren

Absicht. Keine Gespenster glauben kann und darf den Dramatiker nicht im geringsten abhalten, Gebrauch davon zu machen." Nur komme es darauf an, wie ein Gespenst eingeführt werde. Hamlets Vater sei eine wirklich handelnde Person .... in Voltaires Semiramis dagegen findet Lessing das Gespenst albern.

Die Hexen, sagt man, sind Personifikationen von Makbeths Leidenschaften; oder die Geister im Hamlet und Makbeth seien durchsichtige Symbole, nicht übernatürliche Elemente, in die Handlung eingeführt (Brandes). Mag nun S. Gespenster geglaubt haben oder nicht, mag er einzelne Erscheinungen aus dem gleichen Drange zur Darstellung eingeführt haben, wie Lope dem Kolumbus seine Phantasie äußerlich sichtbar werden läßt, so werden wir doch heute zugeben, daß sich die Kunstmittel des Dramas ändern. Die Tradition der Geistererscheinungen ging bis auf Seneca zurück, bei dem Tantalus zu Anfang des Thyestes, Thyestes zu Anfang des Agamemnon erscheint. Davon sogar unabhängig könnte sich die Gewohnheit früherer englischer Stücke gebildet haben, an deren Anfang ein Geist erscheint unter Klagen über die Vergangenheit und mit Prophezeiungen für die Zukunft.[1]) Ein heutiger Dramatiker könnte das, außer in einem Märchendrama, kaum thun. Wenn wir es trotzdem in den überlieferten Stücken gern sehen, so beweist das wieder für das Doppelantlitz der Poesie, deren eines dem vollen Licht des Tages zugewendet ist, während das andere der Ahnung, der Mystik und dem Wunder zublickt.

Ist denn aber Sh. sonst auch da absolut realistisch, wo er es anscheinend durchaus sein will? Die Frage wird verschieden beantwortet werden, je nachdem man dies und jenes für psychologisch glaublich hält, oder nicht. Wer diesen Glauben nicht hat, müßte die Darstellung so erklären, daß er sagt, sie sei nicht aus innerer Wahrscheinlichkeit so geformt, sondern mit Rücksicht auf einen gewissen Endzweck; nicht weil es so und so kommen muß, sondern weil es so und so kommen sollte. Wenn auch jeder Zweifel, jede bloße Frage wohl auch heute noch als unerlaubt gelten mag, so sei gefragt, ob nicht in dem unsterblichen „Was Ihr wollt" II 5 die Worte Malvolios und der Lauscher höchst kunstvoll verteilt sind. Ja „der Geist der Schwänke" muß dem armen Malvolio eingeben, laut zu lesen. Kurz: wir verlangen vom Dramatiker nicht nur, daß er Be-

[1]) Fischer p. 64, vgl. auch Volkelt p. 420.

gebenheit in Handlung umſetzt, ſondern auch ſo umſetzt, daß das, was geſchehen ſoll, ſcheinbar geſchehen muß.

In Julius Cäſar (III 2) ſagt Antonius, bloß um zu wirken:

Hier, ſchauet, fuhr des Caſſius Dolch hinein,
Seht, welchen Riß der tückiſche Casca machte,
Hier ſtieß der vielgeliebte Brutus durch . . .

Jago hat den Othello IV 1 durch ſeine giftige Verleumdung raſend gemacht; als Othello aus Krämpfen wieder zu ſich kommt, ſoll er „ein Mann" ſein und ſeitwärts treten, während Jago den Caſſio über ſein angebliches Verhältnis zu Desdemona, in Wahrheit zu Bianca ausforſcht. Von Othellos ungelehriger Eiferſucht wird Caſſios Scherz mißverſtanden werden. Während ſie ſich unterhalten, ſcheinbar über Desdemona, ſpricht Othello ſeine Wut „bei Seite". Bianca kommt dazu mit dem Taſchentuch, das ſie von Caſſio bekommen hat und das Othello als das ſeinige zu erkennen glaubt. Bianca und Caſſio gehen ab. Als ſie weg ſind, ſagt Othello, nachdem ihm Jago verſichert hat, das Tuch ſei Othellos Tuch, wie mord' ich ihn? O daß ich neun Jahre an ihm morden könnte. Aber warum iſt denn Othello nicht vorgeſtürzt in ſeiner Qual und Wut? Warum hat er nicht Caſſio feſtgehalten und gezwungen, ihm gegenüber die ſcheinbare Wahrheit zu geſtehn oder zu widerrufen? Warum ſtürzt er nicht vor, um das Tuch genau anzuſehen und Bianca oder Caſſio zu fragen, wie ſie in den Beſitz des Tuches gekommen ſind?

Nur eine banauſiſche Frage ſei noch gethan. Im Cymbeline wird Imogen, des Leonatus Poſthumus Frau, von der Königin, ihrer Stiefmutter, gehaßt. Imogen weiß das: I 2 und 7. Die Königin läßt ſich von ihrem Arzt Cornelius, um Imogen zu beſeitigen, ein Fläſchchen mit Gift geben. Sie läßt es fallen und überläßt es dem, der es aufhebt, Piſanio, dem Diener des Poſthumus und der Imogen, mit den Worten, es ſei eine wunderbare Arzenei darin, die den König ſchon fünfmal vom Tode gerettet habe. Piſanio ſoll es behalten „es ſei das Handgeld eines größern Lohnes, den ich dir zugedacht". Als Imogens Gatte, wie uns ſcheint zu leichtgläubig II 4, von Imogen ſchlecht denkt, ſchickt er an Piſanio den Auftrag, Imogen vom Hofe weg zu locken, zu töten und ein ſichres Zeichen davon an ihn, Poſthumus, zu ſchicken. Piſanio kann ſich dazu nicht entſchließen. Er teilt unterwegs Imogen die Sachlage mit, rät ihr, ſich als Mann zu verkleiden und — giebt ihr das

Fläschchen von der Königin, als — Mittel gegen die Seekrankheit. Er sagt III 4:

> Dies Fläschchen nehmt, mir gab's die Königin;
> Was drin, ist kostbar; seid ihr krank zur See,
> Wohl auch zu Lande schwach, ein wenig hievon
> Vertreibt die Übelkeit. Geht dort ins Dickicht
> Und schafft euch um zum Mann. Die Götter leiten
> Zum Besten alles! Imogen: Amen, habe Dank!

Müßte nicht Imogen mißtrauisch sein gegen Alles, was von der Königin kommt? Müßte sie nicht fragen, wie die Königin dazu kam, den Pisanio mit einem solchen Mittel zu versehen? Nein; als sie sich krank fühlt, trinkt sie Etwas davon. Da aber Cornelius der Königin nicht getraut hatte, so war sein Mittel nur eine Art Schlaftrunk. Imogen wird zunächst für tot gehalten, erwacht aber und findet neben sich einen Toten. Dies ist ein zudringlicher Bewerber, Cloten, gewesen, der sich von Pisanio Kleider des Posthumus hatte geben lassen und der nun (man hat ihm den Kopf abgeschnitten) von Imogen für ihren Gatten Posthumus gehalten wird. Unter Andrem sagt sie IV 2

> Doch ach, sein Jovisantlitz, dieses fehlt. Pisanio,
> Die Flüche all, die rasend Hekuba
> Den Griechen schrie, zermalmen dich mit meinen!
> Du erschlugst hier meinen Mann u. s. w.

Da Imogen, eine britannische Prinzessin ist, und da jetzt Krieg ist mit den Römern zur Zeit des Augustus, so ist die Sprache wohl etwas anachronistisch, was man ja auch Max Piccolomini, Melchthal u. s. w. vorgeworfen hat.

Gehen wir über einige sonstige Anachronismen und darüber hinweg, daß Manches eine englische Zeitfärbung bekommen hat, so ist doch kurz von der Sprache der Personen zu reden. Daß sie z. T. erheblich schöner reden, als sie weiland gesprochen haben werden, kommt nicht in Betracht. Sie drücken sich teils in Jamben (in älterer Zeit nicht selten in gereimten) aus, teils in Prosa. In derselben Szene wechseln bekanntlich im Dialog nicht selten Poesie und Prosa, wie wir es auch sonst angetroffen haben. Eine scharfe Scheidung der Personen durch charakteristische Sprache scheint mir nicht durchgeführt. Für den Wechsel zwischen Poesie und Prosa in derselben Szene läßt sich kaum eine unfehlbare Begründung angeben.

Daß aber nicht ſelten die Perſonen meiſterhaft durch die Sprache charakteriſirt werden, iſt bekannt. Es ſei nur an Heinrich IV, Zweiter Teil III 2 erinnert. Im Ganzen läßt ſich wohl ſagen, daß die Sprache jene zwei Seiten der Zeitbildung hat; die höfiſche Renaiſſancebildung und die demokratiſch-nationale ſind gleich unnachahmlich vertreten. Wo die erſte angewendet und noch dazu von Shakeſpeares Genie überfunkelt wird, zeigt ſie uns oft jene Steigerung, welche ſogar dem Drama, dem ſogenannten Spiegel der Welt, bei den verſchiedenſten Völkern und zu den verſchiedenſten Zeiten eigen iſt und die man eigentlich als unrealiſtiſch bezeichnen muß.

Spricht S., wie wohl nur noch Goethe, die Welt und die Seele mit unvergleichlicher Fülle aus, ſo iſt doch begreiflich, daß ſeine Zeit und die ſpätere nicht ihm allein zuhören mochte. Nachbilden iſt in der That ein gewiſſes Nacherleben, ja Erklären oder Denken heißt pſychologiſch wohl doch, ein Ereignis in den Bereich unſres Nachfühlens rücken. Jenes Nachfühlen und Nacherleben der Zuſchauer war aber nicht immer auf denſelben Ton geſtimmt. Schrieben ja doch auch Thomas Heywood (nach 1600, etwa 200 dramatiſche Sachen), eine Art proſaiſcher Shakeſpeare, obgleich ſeine plays meiſt in Verſen ſind, Beaumont und Fletcher, in gemeinſamer Arbeit etwa 38 Stücke, deren Aufführungen häufiger waren als die Shakeſpeares, Ben Jonſon außer wertloſen antiken Tragödien Every Man in his Humour 1596 und Andere zu jener Zeit. S. macht im Ganzen durchaus den Eindruck eines Ariſtokraten. Trotz W. Oechelhäuſer ſcheint dies ſchon die meiſterhafte Schilderung des Pöbels im Koriolan zu beweiſen, obgleich S. nicht einmal alle abſtoßenden Eigenſchaften jener Gemeinheit benutzt. Wir finden bei ihm doch weſentlich Konflikte der höheren Stände zum Ausdruck gebracht. Darum war nicht zu verwundern, daß das eigentliche bürgerliche Leben ſich auch äußern wollte.

Zehn Jahre nach Ben Jonſons Tod beginnt für die Bühne durch den Einfluß der Puritaner eine Zeit der Unterdrückung 1647—1663. Zunächſt macht ſich franzöſiſcher Einfluß geltend neben der Fortwirkung des alten engliſchen Dramas. Der eigentliche Begründer des entſchieden franzöſiſchen Stils in der Tragödie war Dryden, geb. 1631, deſſen Tragödie mit dem Leben nichts zu thun hat. Seine Komödien waren meiſt in Proſa. Die Oppoſition gegen ihn machte ſich z. B. in einer Poſſe „die Schauſpielerprobe“ Luft. Nath. Lee,

geb. 1657, hatte in 11 Tragödien wesentlich antike Stoffe und verzichtete nicht auf die beliebten Geistererscheinungen. Otway schrieb Gerettetes Venedig, Alcibiades, Don Karlos, die Waise, Freundschaft nach der Mode, Soldatenglück, der Freigeist. Während das Trauerspiel keine Beziehung auf die Gegenwart zeigt, kommt jetzt eine Zeit, wo das Lustspiel, geschrieben für die Kreise des high life, einen treuen Spiegel der Zeit bildet. Es war schmutzig, frech und gemein. Besonders Wycherley und Congreve um 1670 sind zu nennen. Da hören wir Titel wie: Die Liebe im Walde, der Edelmann als Tanzmeister, das Bauernweib, der Offenherzige, Love for love, das gereizte Weib, der alte Junggesell, Weiberwitz, der Lauf der Welt, die lustigen Liebhaber. Einige anständige Opposition dagegen geht aus von Farquhar Vanbrugh gegen Ende des 17. Jahrhunderts.

Um 1700 entwickelt sich dann das moralisirende Drama; es sollte moralisches Lehrstück sein. Die Tragödie dient fortan als Mittel, um irgendeine allgemeine Sittenregel möglichst anschaulich und eindringlich zu machen, wie bei Rowe und Southerne (die unglückliche Heirat). Aber auch im Lustspiel regt sich etwa seit 1700 der moralisirende Zug. Diese Tendenz setzt sich fort im bürgerlichen Trauerspiel, analog wie im Roman bei Richardson. So erschien 1731 von Georg Lillo „George Barnwell oder der Londoner Kaufmann; von Cumberland: die Brüder, der Westindier, der Jude, von Edw. Moore: der Spieler. Sam. Foote † 1777 wird, weil er Personen des Tages auf die Bühne brachte, der englische Aristophanes genannt.

Sheridan † 1816 ist Beaumarchais ähnlich; wir nennen von ihm The Rivals und The School for Scandal. Werfen wir einen Blick auf das erste Stück, als das weniger bekannte, so erhalten wir folgendes Bild. Lydia Languish, durch Romanlektüre überspannt, will sich nur mit einem armen Bewerber, der sie heimlich entführt, und gegen den Willen der Familie verheiraten. Da ihr Anbeter, der wohlhabende Kapitän Jack Absolute das weiß, giebt er sich in dem Badeort, wo die Handlung spielt, für einen armen Fähnrich Beverley aus. Dabei entstehen vielerlei Verwechslungen, bei denen Lydias Tante, Mrs. Malaprop, die mit Passion Fremdwörter falsch braucht, eine besonders komische Rolle spielt. Jack Absolutes Vater, der sehr heftig ist und immer von seiner Ruhe und der (gar nicht vorhandenen) Heftigkeit Andrer spricht, will, daß sein Sohn eine bestimmte

„gute Partie" macht, wogegen dieser sich sträubt, da er Lydia liebt. Glücklicherweise stellt sich heraus, daß diese gute Partie grade Lydia ist. Außerdem liebt Sir Absolutes Pflegetochter Julia, die edelste Erscheinung des Stücks, einen gewissen Faulkland, der eine so selbstquälerische Gemütsart hat, daß er damit seine Braut Julia unglücklich macht und beinahe verliert. Ein dummer und feiger Gutsbesitzer Acres bewirbt sich auch um Lydia, während die Tante glaubt, daß sie selbst der Gegenstand seiner zarten Wünsche ist. Acres wird von einem Andern, der duellwütig ist, künstlich aufgestachelt, seine vermeintlichen Gegner zu fordern, was auch geschieht, aber Acres selbst vor Angst fast von Sinnen bringt. Auf dem Platze, wo mehrere Duelle stattfinden sollen, finden sich zuletzt Alle zusammen und die Angst um das Leben ihrer Geliebten bestimmt die beiden Bräute, sich wieder mit ihnen zu versöhnen. Außer einigen nebensächlichen Personen nehmen an der Handlung noch teil ein Diener, der ein besondrer Meister im Lügen ist und eine schlaue Zofe. Eine Unterbrechung der Illusion findet nicht statt. Hat das Stück als Lustspiel den Hauptzweck, zu amüsiren, so doch auch die Tendenz die Folgen einer falschen Bildung zu geißeln, selbst wenn sie in der fashionablen Gesellschaft angetroffen wird. Ähnlich wird im andern Stück, unter Benutzung von Zufällen und Verwechslungen, in denselben Gesellschaftskreisen die Klatschsucht gegeißelt. Hiermit dürfte der Gipfel des englischen Lustspiels bezeichnet sein. Aus unserm Jh. ist als Dramatiker wohl nur Swinburne zu nennen mit Dramen aus der Geschichte der Maria Stuart und dem antiken Atalanta in Calydon.

10. Im skandinavischen Norden waren dramatische Vorstellungen im M. A. nach Wilken, Schück und Lundell höchst spärlich. Dramatische Elemente enthielten allerlei wahrscheinlich heidnische Aufzüge zu Weihnachten und Neujahr, zum Beginn des Frühlings und Sommers, in der Woche vor den Fasten. Auch wurden Balladen z. T. von mimischem Tanz begleitet. Kleine Dramen einfachster Art zu Weihnachten hießen Julbock. In Schweden weit mehr als sonst waren „Tanzspiele seit undenklicher Zeit beim Volk beliebt", fanden aber keine Entwicklung zum Drama. Als erste Dichtung in dramatischer Form wird uns eine aus dem 15. Jh. stammende Übersetzung des Stückes de uno peccatore qui promeruit gratiam bezeichnet. Die ältesten nordischen Stücke sind Schulkomödien und zeigen die Drei-

teilung: Bibel- oder Heiligenſpiel, Allegorie, Poſſe. Man wollte zunächſt die Schüler, dann die Maſſe des Volkes verſtehen laſſen, was gute Sitten und ein ehrliches Leben verlangen. Das konnte z. B. Tobias oder Judith und Holofernes lehren. Weltlich war in Schweden 1610 des Rektors Aſteropherus Luſtige Komödie Namens Thisbe; Catonius behandelte die Zerſtörung Trojas; im Judas redivivus des Rondeletius gab es Gelegenheit zu Volksſzenen.

Meſſenius † 1637 dagegen wollte die ganze ſchwediſche Geſchichte in 50 Komödien und Tragödien darſtellen. Nur ſechs davon ſind fertig geworden. In dieſe dialogiſirte Geſchichte ſind Geſänge im Volkston eingeſtreut. Auch Andreas Prytz war nationaler Dramatiker. Die moraliſirende Schulkomödie verſchwand in Schweden etwa um die Mitte des 17. Jh. Man ſtudirte dann die Franzoſen. Aus dieſer Zeit ſei genannt die Darius-Tragödie von Börk. Im Zeitalter Guſtafs III (1780—1809) ſchrieb der König ſelbſt nationale Dramen. Kexél † 1796 nahm zwar gern fremde Anregungen an, verſtand es aber, ſie national zu bearbeiten. Seine Komödien waren ſehr beliebt z. B. Kapitän Puff oder der Großprahler, Michel Wingler oder Beſſer brotlos als ratlos. Hallmann war ähnlich im Luſtſpiel (Gelegenheit macht Diebe), ſchrieb aber auch Parodien auf Opern und Tragödien im franzöſiſchen Stil. Die nationale Tendenz drang ſpäter entſchieden durch; ſo bei Börjeſſon † 1866 (Erich XIV. Aus der Jugend Karl XII) und B. v. Beskow † 1868 in Erik XIV, Torkel Knutsſon u. A. Luſtſpiele in Stockholmer Verhältniſſen haben wir von Blanche † 1868. Als Dichter ſchwediſcher Sittenkomödie mit realiſtiſcher Färbung figurirt Hedberg.

In däniſchen Verſen iſt trotz ſeines lateiniſchen Titels ein der Reformationszeit entſtammendes Stück der ludus de Sancto Kanuto duce, welches den Helden mehr nach der geſchichtlichen Seite würdigt. Aus dem Anfang des 16. Jh. ſind die ſogen. Spiele von Chr. Hanſen, halb Schwank, halb Myſterium (die untreue Hausfrau; Urteil des Paris; die Dorothea-Komödie iſt Überſetzung eines lateiniſchen Heiligenſchauſpiels mit originaldäniſchem Epilog). Im 16. Jh. mag uns die moraliſch-allegoriſche Schulkomödie durch des Lyrikers Sthen Wechſel des Glücks repräſentirt werden und durch Ranchs Huldigung Salomos, Simſons Gefängnis, Geizhals und Schurke. Im letzten Stück nähern wir uns der Volkspoſſe.

Im Ganzen waren etwa bis 1700 in Dänemark Stücke beliebt,

welche dort nicht eigentlich ihren Urſprung hatten. Da ging Holberg als erſtaunlicher Stern auf, um ſo erſtaunlicher, als er ſich der Komödie erſt im Alter von 37 Jahren zuwendete. Ihm war der Gedanke gekommen, echt däniſches Leben, womöglich ohne Liebe oder Weiber, darzuſtellen. Die Schäfer und andre Perſonen des bisherigen Luſtſpiels ſeien „parfümirtes Hofgeſindel“ geweſen. Auch ſchicke ſich für das heitre und ernſte Drama nur die Proſa. Es iſt bekannt, daß ihm ſeine Abſichten ſehr wohl gelungen ſind. Sehen wir davon ab, daß Ulyſſes von Ithacia phantaſtiſch-parodiſtiſch iſt, gerichtet gegen die deutſche Komödie in Kopenhagen, ſo ſtellt H. wirklich däniſches Leben dar. Seine Stücke ſind z. T. ganz aktuell, wie der Politiſche Kannegießer.

Die Komödie war ein Spiegel, aus welchem der Zeit allerdings nicht immer grade ihre beſten Eigenſchaften zurückgeworfen wurden. Die Perſonen ſind nicht mit Vorliebe aus den oberen Ständen gewählt, keine Typen, ſondern mannichfaltig und und lebenswahr, wenn auch zuzugeben iſt, daß ſich ihr Charakter nicht ſelten in einer Haupteigenſchaft erſchöpft. Nur in dieſer einen Beziehung, welche an die klaſſiſche Poeſie erinnert, ſind die Perſonen mehr Typen als individuelle Menſchen. Ein klein wenig moraliſirt der Dichter, wie dies dem Satiriker immer eigen ſein wird. Von der Gewohnheit unſrer Zeit weicht ein etwas unrealiſtiſcher Kunſtgriff ab. Der Dichter läßt nämlich öfter eine Perſon ſagen: nun wollen wir mal eine Komödie ſpielen d. h. Jemandem Etwas vorreden, damit er verkehrt handelt. So glaubt der Kannegießer, er ſei zum Bürgermeiſter erwählt, woraus die weitere Komik der Handlung entſpringt.[1]) So iſt auch in der Widerſp. Zähmung bei Shakeſpeare der Keſſelflicker Schlau betrunken, läßt ſich einreden, er iſt ein Lord u. ſ. w. Aber es bleibt dabei, daß H. zu den glänzendſten Talenten der Komödie gehört und daß ſeine Stücke ihre hohe Stellung in der Literatur der Komödie nicht verlieren können. Seinen Erasmus Montanus nennt Brandes das tiefſte Kunſtwerk der däniſch-norwegiſchen Literatur. Der Bauernſohn Rasmus Berg wird nämlich durch den Aufenthalt an der Univerſität zum eingebildeten Gecken. Die Zahl der Komödien beträgt etwa 3 Dutzend.

[1]) Pol. K. III 1. Jean de France III 3. Jeppe vom Berge I 8; ein niederländiſches Beiſpiel folgt. Holbergs Einfluß auf Deutſchland Prutz p. 219 f. Brandes p. 254.

Die erste dänische Originaltragödie, welche über die Bühne ging, war 1772 des Norwegers N. Brun „Zarine", nach der Art von Voltaire; sie wird genannt, weil sie, neben andern, Wessels parodistisches Drama „Die Liebe ohne Strümpfe" hervorrief.

Von dem berühmten Lyriker Ewald haben wir, unter dem selten vereinigten Einfluß von Klopstock und Shakespeare, das biblische Drama Adam und Eva 1769, das nationale Trauerspiel Rolf Krake und einige satirische Dramen, wie Harlekin Patriot. Die erste Tragödie in fünffüßigen Jamben war, nach dänischer Sage, Balders Tod. Satirische Lustspiele schrieb P. A. Heiberg † 1841. Romantisch-national ist Oehlenschläger. So schrieb er das symbolische Stück Aladdin oder die wunderbare Lampe. In Hakon Jarl, das Goethe 1806 aufzuführen vorhatte, schildert er den Kampf zwischen Heidentum und Christentum. Der Vorzeit entnommen ist Palnatoke, Baldur, Axel und Walborg u. A. m. In ähnlicher Sphäre bewegt sich Ingemann † 1862 mit Mithridat, Prokne, Reinald das Wunderkind, Masaniello, Blanka. Bredahl † 1860 verlegte eine Reihe dramatischer Szenen nach einem imaginären Kaiserreiche auf dem geduldigen Mond. Antike und nationale Stoffe bearbeitete Hauch: Tiberius, Don Juan, Gregor VII, Bajazeth. J. L. Heiberg † 1860 war romantisch im Elfenhügel und den Elfen (Alferne), aktuell-satirisch in „Eine Seele nach dem Tode" und sehr beliebt als Verfasser von Vaudevilles. Hertz † 1870 schrieb teils Lustspiele nach dem Leben, teils romantische Schauspiele, auch mit nationalem Inhalt. Paludan Müller ist bei uns wohl am meisten bekannt durch das Lustspiel „Die Liebe am Hofe". Außerdem ging er in die Vergangenheit zurück mit Amor und Psyche und Kalanus. Hier wird in Alexander das griechische Schönheits- und Genußleben dem Kalanus und dem indischen Glaubensleben gegenüber gestellt. Die Märchenkomödie war auch durch Andersen vertreten z. B. Mehr als Perlen und Gold. Endlich seien als Lustspieldichter Hostrup und Bögh genannt.

In Norwegen kommen wir gleich zur neuesten Zeit. A. Munch † 1884, ungefähr mit Oehlenschlägers Prinzipien, ist vertreten durch Salomon de Caus, einen Märtyrer der Erfindung, durch die Tragödie Lord William Russel und den Einakter „Ein Abend zu Giske". Von Ibsen und Björnson zu reden ist kaum nötig: sie sind bei uns genügend bekannt.

11. Die Niederländer begannen nach dem Vortrag dialogisch gehaltener Gedichte seit dem elften Jh. mit Darstellung biblischer Geschichten durch Geistliche, woran seit dem Ende des 12. Jh. auch Laien sich beteiligten[1]). Die ältesten ernsten weltlichen Spiele haben moralische Tendenz in Sagenstoffen. Eine Posse nannte man Sotternie: sie stellte Szenen des gewöhnlichen Lebens in derber Weise dar. Eine Fortsetzung der Sotternie bilden, etwa bis zum Anfang des 16. Jh. die Esbattementen, Stücke, von 400—600 Zeilen. Außer dem Kampf zwischen Winter und Sommer finden wir auch allegorische Dramen, Spelen van zinne z. B. „was den Menschen am meisten zur Kunst erweckt". Diese an sich weder nationalen noch aktuellen Stücke standen doch gelegentlich dem Leben insofern etwas näher, als man sie für Reformations-Polemik benutzte. Endlich gab es Stücke, deren Personen teils geschichtlich, teils allegorisch waren. Die Aufführung dieser Sachen ließen sich literarische Vereine angelegen sein. Sie hießen Kamers van Rethorica, ihre Mitglieder Rederijker, etwa seit 1400. Die Renaissance verwirrte auch in den Niederlanden etwas die Geister, sodaß sogar Vondel im Jahre 1650 ausdrücklich aussprechen konnte oder mußte, es sei keine Schande in der Muttersprache zu dichten.

Der gerühmte Hooft geb. 1581 zeigt den Einfluß der Renaissance nicht nur in dem Schäferspiel Granida, sondern auch in den beiden Stücken „Achilles und Polyxena" und „Theseus und Ariadne". Sein letztes Trauerspiel hatte nationalen Stoff, den Ursprung der Holländer. Jonckbloet nennt ihn im Ganzen nur einen schlechten Nachahmer von Seneca. Geschmacklos antikisirend war auch Coster um 1648, oder, trotz des antiken Titels einer Iphigenie, modern tendenziös. Überhaupt entsteht im Anfang des 17. Jh. ein kirchlich-politisches Drama. Dahin ist auch u. a. der Palamedes von Jooft van den Vondel (1587—1679) zu rechnen. Der Priesterhaß kam zum Wort. Von Vondels 32 Dramen sind 7 Übersetzungen, die andern meist nach biblischen Stoffen, die jedoch z. T. nur als Maske für aktuelle Verhältnisse dienen und Tendenzstücke sind. Läßt er auch Nymphen und den Flußgott Jordan auftreten, so sind seine Stücke durchaus nicht heidnisch, sondern christlich. Der

[1]) wir folgen Jonckbloet u. Jan te Winkel in Germ. Phil. Belgisches Drama im 17 Jh. bei Jonckb. II 363, nach Vondel II 381, 403 f. in 19 Jh. II 527 f.

Begriff der Tragödie war ungefähr die Behandlung von Staatenwechsel und Schicksal durchlauchtiger Personen. Jan Vos bearbeitete 1641 Titus Andronicus; in seiner Medea, wie in andern Stücken, hascht er nach phantastischen und albernen Szenen-Effekten. Das Publikum war allem Anschein nach roh und ungebildet. Am Anfang des 17. Jh. setzte sich, seit etwa 200 Jahren ziemlich unverändert, die Posse fort. Brederoo geb. 1585, traurig in romantischen Schauspielen nach Ritterromanen, war viel besser im Lustspiel. Zu reinen Sittenkomödien schritt Langendijk geb. 1683 fort. Bei ihm findet sich der bereits bekannte Zug, daß man einem Betrunkenen weis macht, er sei ein Andrer, in diesem Fall kein Geringerer als Alexander der Große. Kurz: das ernste Drama nahm seine Stoffe teils aus der Antike, teils aus der Bibel, teils aus der vaterländischen Geschichte. Die beiden ersten Kategorien dienten z. T. als Maske für aktuelle Tendenzen. Besser war trotz aller Derbheit die Posse und das Lustspiel, anscheinend durchaus nationell.

12. Erinnert man sich an Gervinus' Ausspruch, daß Miß Sara das erste deutsche Stück ist, welches den Namen eines Trauerspiels verdient, sowie der Thatsache, daß wir keinen Molière besitzen, so wäre es freilich am bequemsten, die übliche Wanderung vom geistlichen Spiel an zu unterlassen. Wenn wir sie auch hier glauben antreten zu müssen, so kann es nur geschehen in der Hoffnung, daß wir dabei über die dramatischen Bedürfnisse der vielen Menschen, welche Deutsch redeten, etwas lernen.

Die 6 lateinischen, in rytmischer Prosa geschriebenen, Dramen der Hrotsvith, sind nur Episode. Sie wollte den Komödien des Terenz „die von vielen Katholiken selbst der heiligen Schrift vorgezogen würden" entgegentreten, um die löbliche Züchtigkeit gottseliger Jungfrauen nach dem Maß ihres Talentes zu rühmen. Bezeichnend ist nur, daß die Religion die Quelle auch dieses Dramas ist. Da wird ein heidnischer Feldherr Gallicanus Christ, um unter Julianus Apostata den Märtyrertod zu erleiden. Drei Jungfrauen, verfolgt von Dulcitius, haben das gleiche Schicksal. Drusiana und Kalimachus werden ins Leben zurückgerufen durch das Gebet des Apostels Johannes. Der Einsiedler Abraham bringt seine Nichte zur Tugend zurück. Ähnliches bewirkt Paphnutius an der Thais, die aber bald nachher stirbt. Die drei Töchter der Sapientia: Fides, Spes, Charitas sterben unter Hadrian den Glaubenstod; s. Ebert III 314 f.

Der kirchlich-lateinische Ursprung des Dramas zeigt sich teils in der allgemeinen Bezeichnung ludus (Spiel), teils lange in lateinischen Titeln z. B. ludus Paschalis de adventu et interitu Antichristi. Die heilige Geschichte wird von Geistlichen in lateinischer Sprache dargestellt. Gegen Mißbräuche dabei wird im Anfang des 13. Jh. verfügt, die Priester sollten nicht gestatten, daß in der Kirche theatralische Spiele und andre unziemliche Tänze und Lieder eine Stelle fänden. Etwa um 1300 haben wir schon ein ziemlich kunstvolles Osterspiel „Leben Jesu" mit vielen szenischen Unmöglichkeiten in neun Handlungen, die sich wieder in 35 Auftritte teilen. Das älteste deutsche Passionsspiel hat 1340 Zeilen, das älteste Weihnachtsspiel in deutscher Sprache 1086. Ein wirkliches deutsches Drama haben wir erst im 14. und 15. Jh.; auch diese sind zunächst noch nicht frei von Latein. Das Spiel drängt aus der Kirche auf den Markt, um so mehr, als seit 1264 die Fronleichnamsfeier eingeführt war[1]). Ein eigentlich weltliches Spiel haben wir erst in den Fasnachtstücken. Sie stellen in derber Weise das gewöhnliche Leben dar, oder entnehmen den Stoff komischen Erzählungen. Die Politik wurde wenig berührt; mehr richtete sich die Satire gegen die Bauern, zuweilen gegen Ritter und Pfaffen.

Zwei Städte sind durch die Pflege dieser Spiele berühmt: Lübeck und Nürnberg. In Nürnberg wirkte um die Mitte des 15. Jh. Rosenplüt, gegen Ende Folz. Tragik gab es nur in den geistlichen Spielen und auch da noch ungebührlich vermischt mit der Komik der Fasnachtspiele. Diese selbst sind allerdings als volkstümliches Erzeugnis zu schätzen, wenn sie auch handlungsarm waren. Etwa seit 1500 drang dann von Süden und Westen her der Humanismus ein und der Anfang des 16. Jh. brachte durch die Reformation Bewegung in die Gemüter. Die Einwirkung der Antike zeigte sich zuerst nur in lateinischen Stücken, die wesentlich Schulaufführungen sein sollten. Allmählich aber wurden sie ins Deutsche übersetzt. Durch die Reformation kam in die Fasnachtstücke aber eine starke lebensvolle Tendenz, sie hallten wieder vom Streit, welcher die Gemüter bewegte. Daher hatte das Fasnachtdrama doch einen stark kirchlichen Anstrich.

[1]) vgl. Fr. Vogt u. Jellinghaus in Germ. Phil.; Weinhold p. 289; mittelalterliche Definitionen von Tragödie bei Clostta p. 46. 28 u. R. Peiper in Gosches Archiv V 501.

Nikolaus Manuel † 1530 aus Bern hatte schon Personen mit „redenden Namen"; ein Kardinal heißt v. Hochmuth, ein Bischof Wolfsmagen, ein Vikar Fabler, ein Dechan Schinddenbauern u. s. w. Berühmt ist seine „Krankheit der Messe". Naogeorg (Thom. Kirchmayer † 1563) schrieb einen Pammachius „ein kurzweilig Tragedi, darinn aus wahrhaftigen Historien fürgebildet, wie die Bäpst und Bischöff das Predigt- und Hirtenamt verlassen, und beide über mächtige Land und Leute und über die Blöden fürstliche Regierung wider Gottes Wort erlangt und bisher erhalten und geübet haben, welche das heil. Evangelium widerficht. Beschrieben im Lateinischen zu Wittenberg durch Th. K. von Straubingen und jüngst verteutschet." Frischlins † 1590 „Phasma", deutsch von Glaser, belehrt im Prolog: Menander habe ein Phasma gedichtet, worin eine Jungfrau einem Jüngling erscheint und ihn mit Liebe erfüllt; er dagegen wolle ein Gesicht vorführen, wie der Teufel den widertäuferischen, sakramentirerischen u. a. Sektirern im Traum erscheint.

Dagegen revanchirte sich die katholische Kirche. So in einem Stück, wo außer Luther und Käthe allerlei zweifelhafte Personen (Liebesgötter, Venus u. A. m.) auftreten. Daneben giebt es biblische, z. T. weltliche Stoffe. Luther hatte das Buch Judith und Tobias gottselige Komödien genannt: von Joach. Greff erschien 1536 Tragedia des Buches Judith in deutsche Reime verfasset. Die Patriarchen, der verlorene Sohn, Joseph, der reiche Mann und der arme Lazarus, der Hoffteufel (das VI Kap. Daniels, den Gottfürchtigen zu Trost, den Gottlosen zur Warnung, spielweis gestellet und in Reim verfasset durch Joh. Chrysaeum), lustig Spiel von der Erschaffung Adams und Heva, auch ihrer beider Fall im Paradeiß, Saul und David, Komödie von dem Könige, der seinem Sohne Hochzeit machte (162 Personen, darunter 2 Engel, 3 Hofräte, 6 Trabanten, 1 Narr, Pilger, Propheten u. s. w.), Johannes der Täufer u. A. m. Es war die Ansicht, daß dergleichen geistliche Spiele, wenn sie mit untermischten Chören und Gesängen gezieret wären, ebensowohl die Ausbreitung göttlicher Ehre beförderten, als Psalmen und andere geistliche Lieder.

Ringwaldts † 1598 Speculum mundi nähert sich dem weltlichen Spiel; es ist „eine feine Komödia, darinne abgebildet, wie übel an etlichen Orten getreue Prediger, welche die Wahrheit reden, verhalten werden, und wiederum, wie angenehm sie seien bei rechtschaffnen Christen, welche Gottes Wort lieb haben, und zuletzt, wie

ſie von den Widerſachern bisweilen heftig verfolget und dennoch oftermals aus ihren Händen wunderlich errettet werden. Nützlich zu leſen und im Agiren beweglich." Gegen Ende des 16. Jh. überſetzte er eine lateiniſche Komödie, deren Titel nun lautet: Plagium. Oder diebliche Entführung zweier Jungen Herren und Fürſten, als Erneſti von 14 Jahren, und Alberti von 12 Jahren, des Durchleuchtigſten und hochgeborenen Herzog Friedrichs des Andern dieſes Namens, weilandts Churfürſten in Sachſen, herzlieben Söhnen. Nunmehr zum Gedächtniß und ewigem Ruhm des alten und hochlöblichen Sächſiſchen Hauſes und zum Troſt vieler betrübten Herzen in eine luſtige deutſche Komediam vertiret.

Für die Zeit bezeichnend iſt auch ſein „Treuer Eckart", der 1600 durch Andr. Hartmann dramatiſche Form erhielt „darinnen die Gelegenheit des Himmels und der Höllen, ſammt dem Zuſtand aller Gottſeligen und Verdammten begriffen, allen frommen Chriſten zum Troſt, den verſtockten Sündern aber zur Verwarnung, in ſeine gute Reime gefaſſet". Auch ein Andrer hat „einer jeden gottloſen Perſon eine namhafte Strafe angehängt und ausgedrückt, damit man daraus zu ſehen und zu vernehmen hätte, wenn Jemand dieſen würde nachſchlagen und folgen, was ihm für Früchte daraus würden erwachſen".

Von unſerm trefflichen Hans Sachs zeigt etwa ein Viertel der Stücke bibliſchen Stoff, die er teils als Komödien, teils als Tragödien bezeichnet; im Übrigen hat er alle epiſchen Stoffe zum Drama herangezogen: Gegenſtände der römiſchen Geſchichte, die alte Mythologie und altgriechiſche Sage, Stücke von neuen und ältern Lateinern, eins von Ariſtophanes (Pluto, ein Gott aller Reichtümer), Schwänke und Novellen des M. A., Romane jeder Art, deutſche Sage und Geſchichte, Volksepos und Volksbuch. Ähnlich greift Ayrer † 1605 nach allen Stoffen der Geſchichte und des Lebens, auch nationalen. Neben den geiſtlichen Stoffen, neben konfeſſioneller Polemik und geiſtlicher Didaktik haben wir alſo auch einen freieren Flug des Dramas, das nach weltlichen Stoffen ausſpäht. Darin wurde es, wie bekannt, um 1600 unterſtützt durch die Stücke der ſogen. engliſchen Komödianten. Von ihnen war mit am erſten Ayrer beeinflußt worden, neben dem der Herzog Heinrich Julius von Braunſchweig genannt zu werden pflegt. Aus dem Repertoire ſeien erwähnt: Fortunat (darinnen drei verſtorbene Seelen als Geiſter, danach die Tugend und die Schande eingeführt werden); Komödie von eines Königs Sohn aus

England und eines Königs Tochter aus Schottland; Kom. von Sidonia und Theagene; Komödia von Jemand und Niemand; Trag. von Julia und Hippolyto; Trag. von Tito Andronico und der hoffährtigen Kaiserin; ein Pickelhäringsspiel; Kom. von der Macht des kleinen Knaben Kupido; Kom. von Amynta und Sylvia; Kom. und Probe getreuer Liebe; Kom. von König Mantalors unrechtmäßiger Liebe und derselben Strafe; Sing-Komödien; Tragi-Komödia von 13 Personen; Tragödie: Unzeitiger Vorwitz.

Des Herzogs „Susanna" wird, obgleich der Stoff ein biblischer ist, ein Spiegel des Weltlaufs genannt. Als Stimme der Zeit sind die Klagen der Bauern über das krumme Recht der Richter zu betrachten. Auch die Komödie Vincentius Ladislaus Satrapa von Mantua erschien in Prosa und führt Figuren ein, über die sich das 17. Jh. lustig macht.

Martin Opitz (1597—1639) kann hier nur deswegen genannt werden, weil er die Antigone übersetzte und als Schäferpoet. Aus dem Jahre 1622 ist seine Schäferei von der Nymphe Hercynie[1]); später bearbeitete er die Daphne von Rinuccini — um eine Flut von Nachahmungen zu entfesseln. Endlich ist charakteristisch, daß er meinte, es sei irrig, Kaiser und Fürsten ins Lustspiel einzuführen und daß er die Tragödie definirt: sie handelt von königlichen Willen, Todschlägen, Verzweiflungen, Kinder- und Vatermorden.

Lassen wir Klajs geistliche Stücke bei Seite,[2]) so ist dagegen der von den Niederländern beeinflußte Gryphius zu nennen. Dieser ebenso talentvolle wie unglückliche Dichter, dem auch Seneca nicht fremd war, leidet im Ganzen an Übertreibung. Seine Stücke sind gelehrt, obgleich er Übersetzungen und Nachahmungen feind zu sein behauptet, halb antik, bibelmäßig und prophetenhaft, falsch heroisch und pomphaft, wimmeln von Geistern, allegorischen Gottheiten, Zauberei, Gespenstern. Cardenio und Celinda ist jedoch ein bürgerliches Schauspiel — aber auch darin muß ein Gespenst auftreten. Sein Lustspiel Peter Squenz, bekanntlich angeregt durch den Sommernachtstraum, will dem König und dem Hof eine jämmerlich schöne Komödie von Pyramus und Thisbe vorspielen, und ist in Wahrheit eine literarische Satire. Ebenso wird ein andrer Typus der Zeit und der Tradition im Horribilicribrifax verspottet.

[1]) deren Sinn Gervinus III 289 [2]) ib. III 538 ff. Schlenther p. 85 ff. F. Bobertag in Gosches Archiv V 159 f.

Hatte Joh. Veltheim um 1690 auf einen edleren Stil des Schauspiels hingearbeitet, indem er die bessern Stücke der deutschen Tragiker aufführte, Stücke von Molière übersetzte und Gherardis Italienisches Theater[1]) benutzte, so stellte ein Dramatiker, Christian Weise, † 1708, dem Schwulst eines Lohenstein die einfache Rede des Verkehrs gegenüber und wies darauf hin, daß dem Lustspiel und dem Trauerspiel das| Natürliche, Naturelle, zukomme. Er verwirft die antiken Chöre und führt die Prosa in den Dialog ein; jede Person solle nach ihrem Naturell reden. Leider stand er unter dem Zwang, in Zittau alle Jahre zur Fastenzeit von den Schülern drei Stücke (einen geistlichen Stoff aus der Bibel, eine politische Begebenheit aus der Geschichte und ein Stück aus freier Erfindung nebst einem burlesken Nachspiel) aufführen zu lassen. Das burleske Nachspiel diente ihm zur Satire gegen die Zeit.

Den Zustand der Schauspieldichtung, der Bühne und der Schauspieler zur Zeit Gottscheds (1700—66) muß man sich niedrig genug vorstellen. Er versuchte nun bekanntlich eine edle, aber einseitige Renaissance, da er die deutsche Bühne auf den Fuß der französischen bringen wollte. Bezeichnend ist für ihn u. A., daß ihm für das Original des Trauerspiels das Hofleben, für das der Komödie das Stadtleben, für das des Schäferspiels das Landleben galt. Er selbst suchte die Bühne durch seinen Sterbenden Cato mit einem klassischen Stück zu beschenken.

Frau Gottsched ging in dramatischer Begabung über ihren Gatten hinaus. Ihre Stücke waren wesentlich aktuell, wie die Opposition gegen Frömmelei, gegen den Unfug des französischen Bonnentums im deutschen Bürgerhause. Außerdem ist das „Testament" mehr Charakterlustspiel als Situationskomödie und sie stellt im Ganzen, wie ihr Biograph P. Schlenther darlegt, eine Vermittelung zwischen Gryphius und Lessing, zwischen Typik und Charakterlustspiel dar. Auf ihre Stücke paßt also nicht die Formel des Mannes: die Komödie sei die Nachahmung einer lasterhaften Handlung, welche durch ihr lächerliches Wesen die Zuschauer belustigen aber auch zugleich erbauen könne.

Um 1740 begannen übrigens theoretische Erörterungen darüber, ob Vers oder Prosa für die Komödie passend sei, ein Beweis, daß sich das Lustspiel dem Realismus annähert. Joh. El. Schlegel, † 1749, den Hettner als Vorläufer Lessings bezeichnet, lieferte unter

[1]) s. darüber Prutz p. 22 f. Brandes, Holberg p. 200 f.

Gottscheds Beifall Dido, Hekuba, Geschwister in Taurien. Später wendete er sich im Trauer- und Lustspiel auf das Vaterländische. Doch blieb er darin ebenso mittelmäßig wie Romanus. Wie schwer es war, das französische Joch abzuwerfen, zeigt Chr. F. Weiße † 1804. Immerhin ging er in Calas und Romeo und Julie zur Prosa über. Natürlicher ist er in seinen Lustspielen; eins davon ist eine Satire auf die Klopstockianer.

Bisher sprach sich im Drama aus: 1) das religiöse Bedürfnis, so jedoch, daß die Personen der Bibel allmählich besser charakterisirt und der Zahl nach erweitert werden 2) ein religiös-polemisches Bedürfnis in der Reformationszeit 3) ein weltliches Interesse in den Fasnachtspielen mit Beziehung auf die Gegenwart und mit dem allgemeinen Zweck der Belustigung 4) ein allgemein menschliches Interesse an novellistisch-geschichtlichen, selten vaterländischen Stoffen 5) ein sentimentales an den Schäfereien. Aus einheimischen Anregungen ging das religiöse Drama und das Fasnachtspiel hervor; fremde Anregungen kommen aus England, den Niederlanden, besonders aus Frankreich. Außerdem macht sich die Antike geltend.

Während ein klarer und lebhafter Zusammenhang zwischen den Zeitbewegungen und dem Drama keineswegs immer nachweisbar ist, war dies in Deutschland etwa seit der Mitte des 18. Jahrh. der Fall.

Der Kampf zwischen Gottsched und Bodmer war ein Kampf zwischen der entarteten Renaissance und dem Volksgemüt. Auch in der Lyrik hatte man sich zum Eignen und Einheimischen zu wenden begonnen. Kleists Frühling ist doch schon mehr wirklicher Erguß des Herzens, freie Thätigkeit der Phantasie, mag man sie auch „eher veränderlich als reich, eher spielend als schaffend, unruhig fortschreitend als sammelnd und bildend" nennen. Bei Haller haben wir Gedankengehalt, Würde und Hoheit; seine „Alpen" erschienen 1729. Brockes, † 1747, der am Geburts- und Neujahrstage regelmäßig ein Gratulationsgedicht an sich selbst machte, auch sonst nicht ohne Komik ist, führte doch religiöse und philosophische Fragen in die Dichtung ein. Bodmer hatte auf das eben entstehende bürgerliche Trauerspiel der Engländer hingewiesen. Die Lebensfrage der Dichtung war die Vermittelung und Versöhnung jenes schroffen und unnatürlichen Gegensatzes, welcher sich seit dem Verfall der Reformation zwischen den Forderungen der gelehrten Kunstdichtung und dem unmittelbaren

Volksbedürfnis herausgeſtellt hatte, das in Kunſt und Dichtung ſein eigenſtes heimiſches Denken und Empfinden ſuchte.

Dabei war das Volk vom dreißigjährigen Kriege erholt, das Bürgertum wohlhabender geworden. Doch waren die politiſchen und z. T. die ſozialen Verhältniſſe traurig. Der Adel beſaß verletzende Vorrechte, die ſich noch zu Schillers Zeit auch in den Theaterplätzen bemerklich machten. Selbſt innerhalb der Familien herrſchte eine dumpfe Luft. Der Hausherr erſcheint daher im Luſtſpiel oft als läſtiger Polterer. Die zweite Hälfte des 18. Jh. war reich an Greueln und Schandthaten der Fürſtengeſchichte, der Höflings- und Weiberwirtſchaft, des lukrativen Menſchenſchachers. Leſſing hatte unaufhörlich auf Shakeſpeare hingewieſen, weil dort Wahrheit und Natur ſei, während Voltaire den Hamlet barbariſch genannt hatte. Rouſſeau hatte in einer verführeriſchen Sprache den Schrei nach Natur entfeſſelt, behauptet, es ſei dem Menſchen beſſer, gar keine Geſetze, Künſte und Wiſſenſchaften zu haben.

So wurde, wenn auch das politiſche Echo im Drama ſelten war, der Mittelpunkt der Tragödie der gewaltige Stoß der Natur gegen die Kultur, der Einfalt und ſchlichten Sitte gegen die Konvenienz, der Jugend gegen das Alter, des Herzens gegen den Verſtand, des Gefühls gegen die Welterfahrung, der Freiheit gegen den Zwang des Staates, der Dichtung gegen die Wirklichkeit. Bei den politiſchen und ſozialen Verhältniſſen erſchien die Bühne „als die gefeite Phantaſiewelt, als die rettende Zuflucht gegen die Widerwärtigkeiten und Bedrückungen der Wirklichkeit, als der einzige Ort, wo der ungenügſame Wunſch, alle Szenen des Menſchenlebens ſelbſt zu durchleben, Befriedigung finden konnte.“ So ſoll z. B. der Neue Menoza von Lenz 1774 einen Naturmenſchen darſtellen, der ſich von der beobachteten Unnatur der Bildung verletzt abwendet.[1]) Klingers Dramen wiederholen Rouſſeaus Sehnen nach unverfälſchter Menſchlichkeit, den Groll und Kampf gegen die Enge und Bedingtheit der ſittlichen und geſellſchaftlichen Konvention. In Schröders und Iffflands bürgerlichen Sittengemälden, wenn anders ſie hier zu nennen ſind, iſt dieſelbe Tendenz. Bühne und Leben waren hier in engſtem Zuſammenhang; die ſogen. com. larmoyante und das engliſche

[1]) ein Detail Gervinus IV 658, vgl. Minor, Schiller II 121 f.

bürgerliche Trauerſpiel ſehr beliebt. Im Drama erſcheinen Familienhaß, Stammesfeindſchaft, Fürſten-, Gatten-, Verwandtenmord, Mesalliance, Empörungen, Konflikte zwiſchen Leidenſchaft und Pflicht. Seit den ſiebziger Jahren des 18. Jh. wurde ferner die Überſetzung fremder Dramen eifrig betrieben und ſo der dramatiſche Geſichtskreis erweitert.

Spüren wir bei Leſſing, Schiller und Goethe nach dem Puls der Zeit, ſo findet z. B. in der Minna nicht nur Friedrich der Gr. ſein Echo, ſondern auch das natürliche Recht der Liebe gegen einen übertriebenen Ehrbegriff. In der Emilia führt der Gegenſatz zwiſchen Fürſtenwirtſchaft und Bürgerſtolz zu einem unerwünſchten Ausgang. Der Götz, urſprünglich nicht zur Aufführung beſtimmt, iſt ein Schrei der Natur gegen die Unnatur; im Klavigo (wir ſehen natürlich davon ab, welche perſönlichen Schickſale Goethes ſich in ſeinen Dramen ſpiegeln) zieht das Recht beleidigter und treulos verlaſſener Liebe den ſchuldigen Höfling ins Verderben; im Taſſo wird durch die Berührung mit der konventionellen Welt dem Dichter der poetiſche Schmetterlingsſtaub rauh von den Flügeln geſtreift; Egmont unterliegt der böſen herrſchenden Gewalt, indem er zu ſehr einer dämoniſchen Macht des Selbſtvertrauens nachgiebt, ſich zu ſehr ausleben will. Der Streit zwiſchen Wiſſen und Glauben klingt im Fauſt wieder. Von den Räubern ſowie Kabale und Liebe braucht nichts geſagt zu werden. In dem, nicht einheitlichen, Don Karlos kann der Ruf nach Gedankenfreiheit nicht überhört werden, als ein Beiſpiel von Rebellion, die allemal Schillers Intereſſe fand. Wallenſteins geniale Natur hätte vielleicht Beſſeres geleiſtet im Dienſt einer beſſeren kaiſerlichen Gewalt und Politik. Im Tell befreit ſich ein Volk von der Tyrannei, die ſogar ins Innere der Familie dringt. Freilich kann dabei die bekannte Frage gethan werden, ob es einem Helden anſteht, ſich hinter den Buſch zu ſtellen und einen Meuchelmord zu begehen, ſtatt mit edlem Trotz eine ſchöne That zu thun. Tell ſelbſt wird ernſthafter: ſo böſe hatte er ſich die Welt nicht gedacht. In ähnlichem Geiſt ſchildert H. v. Kleiſts Hermannsſchlacht im Rahmen der Geſchichte die ſchmählichen Zuſtände des Vaterlands zur Zeit des Rheinbundes. Viele andre hiſtoriſche Dramen ſchloſſen ſich an Schiller an.

Zwei fremdartige Elemente dringen jedoch ein: die Schickſalstragödie und die romantiſche Phantaſterei. Es läßt ſich kaum leugnen,

daß zur ersten Gattung von Dramen Schiller den Anstoß[1]) gab, nicht nur durch die Braut von Messina, sondern auch durch den Wallenstein. Doch fingen Stücke dieser Art erst an, ungenießbar zu werden seit Zach. Werners „24. Februar".

Die Schicksalstragödie ist ein Beispiel des von Schillers Theorie gerügten Fehlers, die Wirkungen des Dramas mehr im Stoff, als in der Form zu suchen. Wo es dem Dramatiker an Kraft und Reichtum fehlt, sucht er durch das Surrogat des Wunderbaren zu wirken (hier durch die Gewalt eines allzu hellsichtigen Schicksals), in einer andern Richtung durch die Phantastik der Romantiker. Diese ließen sich bewußt oder unbewußt von dem Gedanken leiten, daß die Literatur durch Popularität in Gefahr ist, platt zu werden. Daher machen sie Front gegen die Alltagsdichtung. Hat doch der poetische Sinn, wie Novalis z. B. aussprach, mehr Verwandtschaft mit Weissagung, Religion, ja Wahnsinn, als mit der realen Erkenntnis der Dinge und des geschichtlichen Verlaufs. In der That hat der Geschmack am historischen Schauspiel, wenn es nur das Geschehene streng achten will, etwas Prosaisches, sodaß es sich leicht nach ergänzender Wirkung durch das Wunderbare umsehen wird. Außerdem werden wir annehmen dürfen, daß damals auch die äußern Verhältnisse die Gemüter auf sich selbst wiesen, wie auch bei Goethe der Fall war. Sie suchten sich ihr eignes Leben zu schaffen, das sie dann wieder in den Überlieferungen andrer Zeiten suchten und zu finden glaubten. Das Recht auf Phantastik werden wir dem Dichter gewiß nicht absprechen, aber doch nur dann zugestehen, wenn sein Kunstwerk jenen Charakter einheitlich besitzt, wie z. B. in neuerer Zeit Fuldas Talisman.

Thut die Schicksalstragödie dem Charakter Abbruch und die romantische Phantasterei dem wahren Bilde des Lebens, so hat dagegen das neueste deutsche Drama eine entschiedene Tendenz, sämtliche aktuelle Erscheinungen des Lebens wiederzuspiegeln. Daraus ergiebt sich, daß realistische, ja naturalistische Darstellung angestrebt wird. Kein Stand, keine Situation, keine Empfindung soll ausgeschlossen sein. Die „Ideen" sind die Konflikte des gegenwärtigen Lebens. Ihre Schilderung erhält daher leicht einen pathologischen

[1]) Hettner III, 2, 256 f. 298. Bulthaupt III 1 f. Volkelt p. 422 f. vgl. Lipps p. 74.

und kriminalistischen Anstrich. Wir sehen z. B. die grellen Kontraste von Arm und Reich und eine daraus fließende verschiedene Färbung des Begriffs davon, was Ehre ist. Einen Salon der guten Gesellschaft, in dem ein „aktueller" Künstler unbegreifliche Erfolge erringt. Den Konflikt zwischen der sittlichen Anschauung der Alten und dem „Recht sich auszuleben", das eine nicht ganz rein ins Vaterhaus zurückkehrende Tochter verteidigt (Sudermann). Die scheußlichen unmittelbaren und mittelbaren Wirkungen des Alkoholismus treten uns entgegen; ja die durch Hunger bewirkte Empörung (Hauptmann), wobei man aber wohl fragen kann, ob wir uns trotz des großen Geschicks der Darstellung in die Regionen der Kunst getragen fühlen, oder ob nicht die Kunst des Dichters diesen Vorgängen mit Unrecht zu einem Drama verholfen hat. Erquicklicher sehen wir in einer lustigen Jagd das hohle gesellschaftliche Treiben dargestellt, oder eine alberne Frau durch einen vortrefflich gezeichneten „guten Kameraden" leider nur zu wenig gestraft. Eine Aufzählung vieler andrer Vorgänge würde wohl nur denselben Eindruck hervorbringen: die Neigung, sich dem vollen Leben in allen Strömungen und Verhältnissen zuzuwenden.

Sie mag einer Unterströmung des allgemeinen Geistes entsprechen. Wir sind, vielleicht seit Darwin, so entwicklungsgeschichtlich, thatsachendurstig und mikroskopisch gestimmt, daß uns schließlich alle Gebiete recht sind, auf denen wir dieses Bedürfnis befriedigen können. Irre ich nicht, so hat z. B. die Geschichtschreibung eine verstärkte Neigung für die letzten erreichbaren Quellen, für Akten und Archive. Unverkennbar ist unsre Philosophie eine Thatsachen-Philosophie geworden, welche freilich, wie die Philosophie thun soll, auch zum Ganzen strebt, obgleich bis jetzt noch kein System unwiderlegt oder ungeglaubt geblieben ist. Die Psychologie sucht mit unendlicher Mühe „exakt" zu werden; die Ästhetik fängt seit G. Th. Fechner mehr und mehr „von unten" an, statt von der Höhe der Ideen. Die Ethik begründet die Geltung der sittlichen Grundsätze durch eine genaue Analyse des menschlichen Wesens und der Lebensverhältnisse.

Dieser Tendenz analog scheint uns auch im Drama keine Chemie des gesellschaftlichen Lebens zu unsauber oder zu anrüchig, wenn sich dabei, wenigstens angeblich, der chemische Prozeß darlegen läßt. Eine entwicklungsgeschichtliche Neigung gerät leicht in hypnotisirte Über-

ſchätzung des milieu, alſo auch im Drama bis zur Benutzung der erblichen Belaſtung. Die Kunſt hat, abgeſehen von der ihr eignen Technik der Darſtellung, Neigung, mit dem Leben ganz zuſammen zu fallen. Wo aber die Poeſie mit dem Leben zuſammenfällt, entdeckt man gewöhnlich nichts Großes in ihr, wenn das Leben auch noch ſo poetiſch iſt. Es ſcheint, daß daher die Bevorzugung der Pikanterie im Drama kommt — wie Karlos im Klavigo „mit honneten Mädchen am ungernſten zu thun hat.“

Das ſoziale Problem, unter dem wir ſeufzen, findet ſein Echo nicht bloß in den ſchon genannten „Webern“, ſondern in der Wiedergabe pittoresker Keller und Hinterhäuſer, deren Sprache wohl mit das Volkstümliche vertreten ſoll, an dem unſre geſamte Kunſt ſo wenig reich iſt. Wagt ſich ein Dichter an ein hiſtoriſches Stück, ſo fröhnt er der Wahrheit mit Dialekt-Studien u. ſ. w. Kurz die Bühne iſt meiſt im engſten Zuſammenhang mit dem Leben. Es ſcheint mir, daß darin ihre beſten Leiſtungen liegen; es müßte denn ſein, daß wir in hiſtoriſchen Stücken eine hübſche Gartenanlage und maleriſche Allongeperrücken oder einige Trara- und Bumbum-Redensarten als genügende Motivirung der Handlung tieferem Leben und höherer Wahrheit vorziehen. Übrigens iſt zu fürchten, daß der Realismus des Jargons und Dialekts, die Keller- und Hinterhausatmoſphäre bei einem Teile des Publikums nicht ohne üble Wirkung bleibt. Der Geſchmack an idealeren Kunſtwerken kann darunter leiden. Daß aber dieſe definitiv beſeitigt ſind, macht die geſchichtliche Betrachtung unwahrſcheinlich.

13. Unter den Slaven ſind in der Entwicklung des Dramas an erſter Stelle die Ruſſen zu nennen. Wir hören, daß der Klerus heidniſche Feſtſpiele und Volksaufzüge als teufliſch verfolgt hat. Darauf, gegen Ende des 16. Jh., kamen die Myſterien nach dem ſüdweſtlichen Rußland und entwickelten ſich als Schuldramen. Der erſte Dichter, der dieſe Form mit vaterländiſchem Stoff füllte, war im 18. Jh. Prokopowitſch. Unter den Myſterien finden wir bekannte Stoffe: Joſeph, Eſther, Judith, der verlorene Sohn, Adam und Eva (eine traurige Komödie). Dieſen Myſterien wurden jedoch Zwiſchenſzenen (Interludien) eingefügt, die mit der Haupthandlung in keiner Verbindung ſtanden und meiſt komiſchen Charakter hatten.

Von nachhaltiger Wirkung war aus dem Weſten franzöſiſcher

Einfluß. Sumarokow † 1777 entnahm jedoch seine Stoffe wesentlich der russischen geschichtlichen Überlieferung. Katharina II schrieb teils Lustspiele unter Einfluß Molières, teils historische Chroniken, teils polemische Stücke z. B. gegen die Freimaurer. Als eigentlicher russischer Molière gilt Von-Wizin (von Wiese) † 1792. In seinem „Brigadier" schildert er die Folgen schlechter Erziehung und den Kontrast zwischen oberflächlicher Bildung und sittlicher Schwäche. Ebenfalls aktuell war sein „Landjunker". Zur selben Zeit stand im Lustspiel und Trauerspiel unter französischem Einfluß Knjaznin. Sein Nachfolger Ozjerow schrieb zwar einen Ödipus und Finghal, aber auch Dmitrij Donskoi, ein vaterländisches Stück mit viel Beziehung auf die Gegenwart. Eine beißende Satire auf die alte russische Justiz sind Kapnist's † 1824 „Chikanen".

Das ernste Drama nach dem Muster des französischen bekam man allmählich satt und war so empfänglich für das bürgerlich-sentimentale, obgleich es nicht eigentlich organisch aus den einheimischen Verhältnissen hervorgegangen war. Lukin † 1794 war etwa der russische Diderot, z. B. in seinem durch die Liebe gebesserten Verschwender. In ernsten Stücken wendete man sich mehr und mehr der vaterländischen Geschichte zu. Auf dem Gebiete des in der Regel aktuellen Lustspiels ist außer dem Fürsten J. P. Schahowskoj † 1772 der Fürst A. A. Sch. † 1846 zu nennen (Herrschaftliche Grillen. Die Habenichtse. Die bestraften Koketten); besonders aber Gribojedow † 1829: Wehe dem Geschreibten, worin der Held die Ideale der liberalen Jugend gegen die tonangebende Gesellschaft verficht. Historisch-menschlich ist Puschkins (1799—1837) Boris Gudunow, nicht ohne Einwirkung Shakespeares. Gogols † 1852 grimmiges Lustspiel Der Revisor ist bei uns wohl bekannt.

Seit den fünfziger Jahren kommt das volkstümliche Drama zur Blüte, dessen Hauptvertreter Ostrowskij † 1886 ist; er wird der Shakespeare der russischen Bourgeoisie und der Kaufleute genannt. Ähnliche Tendenz verfolgt u. A. Pisemskij. Daneben entstanden soziale Tendenzdramen z. B. eine Satire auf die Glücksritter und setzten sich fort historische, wie Mey's „Die Pskowiterin" und „Die Czarenbraut".

Die Anfänge des polnischen Dramas werden als Dialoge und Mysterien bezeichnet. Dann folgen (in polnischer Sprache) Schulkomödien, die uns sogleich auf die Scheide des 18. und 19. Jh.

führen, wie von Franz Bohomolec, Zablocki, Adalb. Boguslawski, A. Felinski. Dieser schrieb auch das nationale Trauerspiel Barbara Radziwill. Überhaupt haben die Dramatiker öfter nationale historische Stoffe. Das höhere Lustspiel ist z. B. durch Al. Fredro bei uns bekannt geworden. Auch der Graf Skarbek schrieb Lustspiele, welche ländliche und städtische Sitten schildern. Von Korzeniowski haben wir die Dramen: Die Bergbewohner der Karpathen; Die Juden. Aus der zweiten Hälfte des 19. Jh. stammt W. Balza's Drama Kaspar Karlinski und Asnyk's „Cola Rienzi", „Der Jude".

14. Das ungarische Drama harrt, obgleich es seit 1818 auch die Jambentragödie kennt, noch auf seinen Schiller und Goethe. Es hat bis jetzt seinen Stoff wesentlich aus der Heimat, die allgemeine dramatische Anregung aber aus der Fremde, Frankreich und Deutschland, genommen. Während in der ungarischen Literatur des Mittelalters nach Creizenach das geistliche Drama nicht vertreten ist, hören wir von Schwicker, daß Mysterien aus Deutschland nach Ungarn gekommen sind und durch die Geistlichkeit gegen die Störungen weltlicher Mimen oder Histrionen geschützt werden mußten. Im 16. Jh. finden wir als Mysterienstoffe außer dem Weihnachts- und Osterkreis auch Legenden, dargestellt in etwas Dialog mit eingestreuten Liedern. Ein „wahrer Pfaffenspiegel", „die Ehe des Geistlichen" eine comoedia lepidissima de sacerdotio zeigen Polemik gegen die katholische Kirche. Zeitgeschichte behandelt der Verrat des Melchior Balassi. In derselben Zeit gab es auch Moralitäten mit den üblichen Personifikationen und bis ins 18. Jh. eine Fülle von Schuldramen, namentlich in Jesuitischen Lehranstalten. Wir hören zwar, daß wandernde Schauspieler[1]) an den Höfen von Magnaten agirten, wir wissen aber nicht einmal, ob in ungarischer Sprache. Daneben gab es auch „Gaukler", die sich der Muttersprache bedienten und z. B. die Einnahme von Kanischa durch die Türken behandelten.

Die Schuldramen handelten von religiös-biblischen und geschichtlichen Stoffen in lateinischer und ungarischer, selten deutscher oder französischer Sprache. Beziehung auf die Gegenwart und „Liebe" waren ausgeschlossen. Erst etwa seit 1790 gewinnt das

[1]) 1790 war zum ersten Mal eine öffentliche Theatervorstellung in Ofen in ungar. Sprache; 1821 ein ungar. Nationaltheater in Klausenburg, eröffnet mit einer Übersetzung von Körners Zrinyi; 1837 Nationalbühne in Pest.

Drama durch den klassischen französischen Einfluß festere Gestalt und nationalen Charakter. Bessenyei dichtete zwar zuerst einen Agis, dann aber Attila und Buda, Ladislas Hunyadi und ein Lustspiel „der Philosoph" (Musarionstoff); Ad. Horvath „der gefangene Hunyadi", Alex. v. Kisfaludy einen Joh. Hunyadi. In seiner Ungarischen National-Schaubühne veröffentlichte er 4 Dramen, hauptsächlich von nationalem Stoff. Ladislas Toth's † 1820 „Narciß" mit Chor und viel Lyrik war nicht national. Von den deutschen Dramatikern hatte Kotzebue viel Einfluß.

Eine neue Epoche beginnt mit Karl v. Kisfaludys geb. 1788 Programm, daß das Drama nach Form und Inhalt national und modern sein solle. Die Tragödie Irene behandelt zwar einen türkischen Stoff; aber andre Titel entsprechen jenem Programm besser: die Tataren in Ungarn; Szilagyis Befreiung, 1 Aufzug; Mathias Csak von Trencsin (unvollendet); Ilka oder die Einnahme von Belgrad (J. ist eine ungarische Amazone); Simon Kemeny, 2 Aufz.; Stibor der Wojwode. Noch mehr die Lustspiele, viele Einakter, aber auch größere Stücke: der Mädchenwächter, Täuschungen, die Freier, die Rebellen. Nach Gvadanyi bearbeitete Jos. v. Gaal den Notar von Peleske im Lustspiel; Katona eine Episode der ungarischen Geschichte aus dem 13. Jh. im Bank-Ban, der 1818 entstand, aber erst 1834 aufgeführt wurde. Vörösmarty geb. 1800 benutzte teils ungarische Sage teils Märchen. Sehen wir von Eötvös ab, so ist als volkstümlicher Dramatiker Szigligeti geb. 1814 zu nennen. Die Familie und das Leben des Volkes bot ihm Stoff: der Deserteur, der Roßhirt, der Findling u. s. w. Die modernsten Dramatiker suchen sich nach Schwicker gern ferne Zeiten aus, entgegen den zahlreichen Romanschriftstellern; doch erinnert man sich, daß z. B. Jokais reizende Erzählung „ein Goldmensch" ein Ausnahme bildet. Bei uns dürften zwei bekannter sein: Doczy geb. 1842 „der Kuß" und Madach geb. 1823 „die Tragödie des Menschen". Von Csiky haben wir außer entlegenern Stoffen auch die „Proletarier" 1879, die satirisch das Treiben der Gegenwart darstellen. Ähnlich Toldy: die guten Patrioten, die guten Menschen. Bartok geb. 1851 schildert in seiner Margareta Kendi „eine Lady Makbeth in siebenbürgischer Miniatur-Ausgabe"; „Anna Thuran" (15. Jh.) ist ein romantisches Schauspiel, eine Verherrlichung der opferbereiten Gattenliebe.

4. Gesamt-Anschauung vom Drama.

α. Allgemeine Fragen.

Der Mensch wird uns dargestellt durch Natur- und Geisteswissenschaften. Die Bedingtheit seines Wesens lehrt die Biologie, National-Ökonomie, Statistik. Die Philosophie untersucht die Kausalität der Gedanken und Handlungen, den Begriff der Freiheit. Die Religion endlich, freilich nach Völkern und Zeiten sehr verschieden, verbindet den Menschen mit dem Jenseits; sie hat zuweilen eine sehr bestimmte Vorstellung von der menschlichen Natur, wie z. B. daß das Dichten und Trachten böse ist von Jugend auf, und sie sagt von der Welt, daß ihre Weisheit Thorheit ist bei Gott, daß Gottes Feind sein wird, wer der Welt Freund sein will. Die Geschichte führt uns nicht bloß die Schicksale der Völker vor, sondern macht uns mitunter sehr eingehend mit den Gedanken, Triebfedern, Katastrophen hervorragender Männer bekannt. Die Völkerkunde giebt uns Einzeldarstellungen des Weibes, des Kindes u. s. w. Kurz, wir haben soviel Aufklärung über den Menschen, daß wir sie kaum bewältigen können.

Wenn wir trotzdem gern die dramatische Darstellung aufsuchen, so wird es daher kommen, daß jene andern uns den Menschen nicht unmittelbar vorführen und nur vereinzelte Beziehungen geben, teils zu viel, teils noch zu wenig enthalten.

Offenbar wünschen wir eine gewisse Auswahl und Verbindung der Aussagen über den Menschen. Jene andern Darstellungen enthalten zu viel, weil der Einzelne sie selten oder nie umfassen kann; zu wenig, weil sie trotz aller Thatsachen oft zu abstrakt sind, da sie den Menschen nicht in der Gesamtheit seines Wesens vorführen. Wie uns ein physikalisches Experiment mehr anzieht als die schönste Formel, obgleich auch die eine begeisternde Wirkung ausüben kann, so eine konkrete Darstellung mehr als die psychologische Theorie. Wie Goethe sagt, das Thun interessirt, das Gethane nicht, so haben wir auch an Andern zuweilen lieber, ihre Gedanken und Handlungen werden zu sehn, statt registrirt zu finden. Der Mensch als Person ist uns teils am bekanntesten, teils am wichtigsten und anziehendsten. In der geschichtlichen Darstellung tritt er zuweilen scharf als Individuum hervor, aber doch wieder nicht in der Form, in der wir sonst das Leben sehen oder empfinden: von Stimmungen

beeinflußt, durch Rede und Gegenrede bestimmt, durch Ereignisse momentan gelenkt, in Geberden und Ausrufen uns analog, sein Handeln in einzelne Schritte zerlegt. Dazu kommt, daß das Leben so sehr viel reicher ist, als die Geschichte. Diese spielt, wenn sie auch den Ideen und Bedürfnissen der Zeit nachforscht, doch nur wie auf der Oberfläche des Meeres. Sie kann lange nicht Alles berichten, was sich unter der Oberfläche abspielt; in der Tiefe passirt noch viel Anderes. Wenn die Menschen sich mit den Atomen vergleichen lassen, welche die Geschichte machen, so unterliegen sie auch einer atomistischen Betrachtung.

Wir mögen wissen, daß alle Jahre eine nicht sehr schwankende Zahl von Eigentumsvergehen passirt: es bleibt abstrakt, wenn wir nicht den Einzelnen vor unsern Augen sehen, wie er aus Not oder ungezügeltem Drang nach Genuß in Schuld gerät. In der Geschichte ist die Rede von religiösen Beweggründen; aber wie ist es, wenn der Einzelne, was so selten geschieht, etwa den Eid verweigert, weil das Schwören verboten sei; oder den Kriegsdienst, weil es heißt, Du sollst nicht töten, obgleich doch im A. T. genug Kriege geführt werden. Die Darstellung des Menschen wird am wirksamsten sein, wenn er als wirklicher Mensch mit bestimmter körperlicher und geistiger Organisation, mit einem persönlichen Denken und Wollen, in bestimmter bürgerlicher Stellung, in einer übersichtlichen Umgebung auftritt.

Uns interessiren Menschen danach, wie sie aussehen, ob sie jung oder alt, Männer oder Frauen sind, was sie sagen und thun und warum sie das sagen und thun. Aber nicht Alles in gleichem Grade, nicht ohne Auswahl. Worte und Thaten sind freilich bedeutsam als Ausdruck des Intellekts, aber das wahre Wesen des Menschen finden wir erst in seinem Willen. Es ist ja doch unsre Meinung, daß alle Menschen auf der Welt Etwas wollen: ihr Leben erhalten, gewisse Güter erringen, in einem bestimmten Verhältnis zu andern Menschen stehn, möglichst viel Vergnügen genießen, Ideen durchsetzen, ihren Dienst thun, ja die Welt los werden in äußern Beziehungen und Gedanken, um dies Leben als ein bloßes Scheinleben innerlich abzustreifen. Uns interessirt ferner der Grad des Wollens: wir kennen willensstarke und willensschwache Menschen. Die Wirkung des Willens ist traurig, lustig, relativ gleichgiltig. Das Gewollte wird verfehlt oder erreicht; teils so, wie es ursprünglich beabsichtigt war,

teils gegen Erwartung. Es wird erreicht mit erlaubten oder unerlaubten Mitteln, verfehlt durch Ungunſt der Verhältniſſe, durch Mangel an Entſcheidung, durch Schuld; unter ſittlichen Konflikten oder ohne ſie.

Die Beweggründe ſind verſchieden. Die meiſten Menſchen quälen ſich, um die Notdurft des Lebens zu befriedigen. Andre wollen Etwas aus Liebe oder Haß. Wiſſenſchaftliche Gedanken, ſoziale Reformen will Jemand durchſetzen; eine gerechte Sache verteidigen, die bisher unterlegen iſt. Die Beweggründe fließen aus Trieben, wie ſie zu jeder Zeit menſchlich ſind, oder aus Sitten und Einrichtungen einer beſtimmten Zeit. Sie können auch ſpeziell religiös ſein; unmittelbar, wenn die Handlung auf wirkliche oder ſcheinbare Beeinfluſſung durch die Gottheit zurückgeführt wird. In neuerer Zeit glaubte die Jungfrau von Orleans an eine unmittelbare göttliche Weiſung. Mittelbar wirkt als Motiv die Berufung auf die Bibel. Nicht alle Motive ſind jeder beliebigen Zeit genehm. Faſſen wir nur rein menſchliche, nicht wunderbar-transcendente Motive ins Auge, welche Wahl wird dann der Dramatiker aus dem Reichtum des Lebens treffen? Wie wird *er* den Menſchen darſtellen?

In der geſchichtlichen Betrachtung ſahen wir zunächſt ſpielende Nachahmung des Lebens, eine Epik in dramatiſcher Form. Alſo kann (in der Theorie) der Dramatiker das Leben photographiren wollen. Unzweifelhaft wird eine allgemeine Tendenz dazu vorhanden ſein; ſie wird aber durch die Thatſachen genauer beſtimmt. Nicht alle Menſchen ſcheinen und ſind gleich intereſſant; auch eine Auswahl von Menſchen iſt nicht intereſſant unter allen Umſtänden, in Allem, was ſie thun, in allen Situationen, Worten und Verrichtungen. Selbſt unſre geſchätzten Mitbürger nicht, und wenn es die Familie Selicke wäre. Man denke, daß wir $2^1/_2$ Stunden eine Photographie ihres Lebens ſähen, wie ſie etwa zum Zweck einer Familienfeſtlichkeit Gäſte bei ſich haben, was ſie ſagen und thun, wie ſie eſſen, trinken, anmutig ſcherzen u. ſ. w. Die Einheit des Ganzen wäre nur gebildet durch die Stube, aus dem ſonſtigen Weltlauf herausgeſchnitten durch Willkommen und Abſchied — würden wir es dem Dichter Dank wiſſen? Oder wenn er uns einen gebildeten Damen-Kaffee von 5 Stunden vorführte, würde das unſern Geiſt füllen? Soll ſchon das Leben photographirt werden, ſo erheben wir andere Anſprüche. Wir ſehen, daß die Kunſt eine Auswahl trifft; die drama-

tische wählt einen besonderen Abschnitt des Lebens. Jene Geselligkeit von 2½ Stunden würde uns nicht wesentlich interessiren.

Dagegen werden es die Menschen, wenn sie Etwas wollen, wenn das, was sie thun, ein Ziel hat, das in Berührung oder Konflikt mit fremdem Willen erreicht oder verfehlt wird. Sehr viele Handlungen, obgleich Ausflüsse des Willens, sind nur äußere Handlungen, bleiben undramatisch. Die dramatische Handlung muß eine innere Einheit haben. Sie wird gegeben durch die kausale Beziehung dessen, was geschieht. Daher müßte sie eigentlich in drei Teile zerfallen. Wir werden erwarten 1) eine bestimmte Situation, in der ein bestimmtes Fühlen und Wollen gegeben ist, 2) trifft dies zusammen mit einem fremden Wollen und Denken 3) kommt daraus ein abschließendes Ergebnis. Dies entspräche dem, was manche Philosophen für die Bewegung des Gedankens und der Dinge als Thesis (Satz), Antithesis (Gegensatz) und Synthesis (Vereinigung) bezeichnet haben. Wie in der Natur keine Bewegung stattfindet, wo nur ein Element oder Atom gegeben ist, so im Drama nicht, wenn nicht verschiedenes Wollen sich zu einer mittleren Wirkung zusammenfindet.

Ein Major, noch dazu von Adel, will die Musikertochter heiraten, er findet Widerstand, sie gehen zu Grunde. Tartüffe will sich etwas zu sehr ausleben, er findet Widerstand, er scheitert. Es ist bekannt, daß auch Aristoteles vom Drama die Nachahmung einer Handlung verlangt. „Die Charaktere, sagt G. Freytag, welche durch die Poesie und ihre helfenden Künste vorgeführt werden, vermögen ihr inneres Leben nur zu bethätigen an einem Geschehenden, als Teilnehmer an einer Begebenheit, deren Verlauf und innerer Zusammenhang durch die dramatischen Prozesse der Individuen deutlich wird. Diese Begebenheit, wenn sie nach den Bedürfnissen der Kunst organisirt ist, nennen wir Handlung.“ Die dramatische Handlung ist also eine Begebenheit, deren Beginn, Verlauf und Abschluß kausal bestimmt wird durch die Lage, Beschaffenheit und Willensthätigkeit der Handelnden.

Warum befriedigt uns eine solche Darstellung? Offenbar werden dabei die zwei Eigenschaften unseres Wesens beteiligt sein, welche wir auch an den Dargestellten wiederfinden: Wille und Intellekt. Da wir selbst nach der einen Seite unseres Wesens Wille sind, so haben wir eine Art von Sympathie mit allen Willensregungen. Selbst der böse Wille, den wir vor uns sehen, hat als Wille ein Echo in

teils gegen Erwartung. Es wird erreicht mit erlaubten oder unerlaubten Mitteln, verfehlt durch Ungunſt der Verhältniſſe, durch Mangel an Entſcheidung, durch Schuld; unter ſittlichen Konflikten oder ohne ſie.

Die Beweggründe ſind verſchieden. Die meiſten Menſchen quälen ſich, um die Notdurft des Lebens zu befriedigen. Andre wollen Etwas aus Liebe oder Haß. Wiſſenſchaftliche Gedanken, ſoziale Reformen will Jemand durchſetzen; eine gerechte Sache verteidigen, die bisher unterlegen iſt. Die Beweggründe fließen aus Trieben, wie ſie zu jeder Zeit menſchlich ſind, oder aus Sitten und Einrichtungen einer beſtimmten Zeit. Sie können auch ſpeziell religiös ſein; unmittelbar, wenn die Handlung auf wirkliche oder ſcheinbare Beeinfluſſung durch die Gottheit zurückgeführt wird. In neuerer Zeit glaubte die Jungfrau von Orleans an eine unmittelbare göttliche Weiſung. Mittelbar wirkt als Motiv die Berufung auf die Bibel. Nicht alle Motive ſind jeder beliebigen Zeit genehm. Faſſen wir nur rein menſchliche, nicht wunderbar-transcendente Motive ins Auge, welche Wahl wird dann der Dramatiker aus dem Reichtum des Lebens treffen? Wie wird *er* den Menſchen darſtellen?

In der geſchichtlichen Betrachtung ſahen wir zunächſt ſpielende Nachahmung des Lebens, eine Epik in dramatiſcher Form. Alſo kann (in der Theorie) der Dramatiker das Leben photographiren wollen. Unzweifelhaft wird eine allgemeine Tendenz dazu vorhanden ſein; ſie wird aber durch die Thatſachen genauer beſtimmt. Nicht alle Menſchen ſcheinen und ſind gleich intereſſant; auch eine Auswahl von Menſchen iſt nicht intereſſant unter allen Umſtänden, in Allem, was ſie thun, in allen Situationen, Worten und Verrichtungen. Selbſt unſre geſchätzten Mitbürger nicht, und wenn es die Familie Selicke wäre. Man denke, daß wir $2^1/_2$ Stunden eine Photographie ihres Lebens ſähen, wie ſie etwa zum Zweck einer Familienfeſtlichkeit Gäſte bei ſich haben, was ſie ſagen und thun, wie ſie eſſen, trinken, anmutig ſcherzen u. ſ. w. Die Einheit des Ganzen wäre nur gebildet durch die Stube, aus dem ſonſtigen Weltlauf herausgeſchnitten durch Willkommen und Abſchied — würden wir es dem Dichter Dank wiſſen? Oder wenn er uns einen gebildeten Damen-Kaffee von 5 Stunden vorführte, würde das unſern Geiſt füllen? Soll ſchon das Leben photographirt werden, ſo erheben wir andere Anſprüche. Wir ſehen, daß die Kunſt eine Auswahl trifft; die drama-

tiſche wählt einen beſonderen Abſchnitt des Lebens. Jene Geſelligkeit von 2½ Stunden würde uns nicht weſentlich intereſſiren.

Dagegen werden es die Menſchen, wenn ſie Etwas wollen, wenn das, was ſie thun, ein Ziel hat, das in Berührung oder Konflikt mit fremdem Willen erreicht oder verfehlt wird. Sehr viele Handlungen, obgleich Ausflüſſe des Willens, ſind nur äußere Handlungen, bleiben undramatiſch. Die dramatiſche Handlung muß eine innere Einheit haben. Sie wird gegeben durch die kauſale Beziehung deſſen, was geſchieht. Daher müßte ſie eigentlich in drei Teile zerfallen. Wir werden erwarten 1) eine beſtimmte Situation, in der ein beſtimmtes Fühlen und Wollen gegeben iſt, 2) trifft dies zuſammen mit einem fremden Wollen und Denken 3) kommt daraus ein abſchließendes Ergebnis. Dies entſpräche dem, was manche Philoſophen für die Bewegung des Gedankens und der Dinge als Theſis (Satz), Antitheſis (Gegenſatz) und Syntheſis (Vereinigung) bezeichnet haben. Wie in der Natur keine Bewegung ſtattfindet, wo nur ein Element oder Atom gegeben iſt, ſo im Drama nicht, wenn nicht verſchiedenes Wollen ſich zu einer mittleren Wirkung zuſammenfindet.

Ein Major, noch dazu von Adel, will die Muſikertochter heiraten, er findet Widerſtand, ſie gehen zu Grunde. Tartüffe will ſich etwas zu ſehr ausleben, er findet Widerſtand, er ſcheitert. Es iſt bekannt, daß auch Ariſtoteles vom Drama die Nachahmung einer Handlung verlangt. „Die Charaktere, ſagt G. Freytag, welche durch die Poeſie und ihre helfenden Künſte vorgeführt werden, vermögen ihr inneres Leben nur zu bethätigen an einem Geſchehenden, als Teilnehmer an einer Begebenheit, deren Verlauf und innerer Zuſammenhang durch die dramatiſchen Prozeſſe der Individuen deutlich wird. Dieſe Begebenheit, wenn ſie nach den Bedürfniſſen der Kunſt organiſirt iſt, nennen wir Handlung.“ Die dramatiſche Handlung iſt alſo eine Begebenheit, deren Beginn, Verlauf und Abſchluß kauſal beſtimmt wird durch die Lage, Beſchaffenheit und Willensthätigkeit der Handelnden.

Warum befriedigt uns eine ſolche Darſtellung? Offenbar werden dabei die zwei Eigenſchaften unſeres Weſens beteiligt ſein, welche wir auch an den Dargeſtellten wiederfinden: Wille und Intellekt. Da wir ſelbſt nach der einen Seite unſeres Weſens Wille ſind, ſo haben wir eine Art von Sympathie mit allen Willensregungen. Selbſt der böſe Wille, den wir vor uns ſehen, hat als Wille ein Echo in

unſrem eignen Weſen. Wir durchleben aber an uns ſelbſt keineswegs alle möglichen Willensregungen. Ohne irgendwelche Nöte geht freilich kein Leben hin, aber die Vielheit der Beweggründe verteilt ſich ſtark in die ungeheure Breite des Lebens. Haben wir Alle einen Ehrgeiz gefühlt wie Makbeth, eine ſouveräne Bosheit wie Richard III, eine ſchwachſinnige Anwandlung wie Lear, ſinnloſe Eiferſucht wie Othello, graufige Rachegefühle wie Oreſt und Hamlet, Herzogsgelüſte wie Fiesko, Märtyrer-Enthuſiasmus wie Calderons ſtandhafter Prinz, eine vertrackte Schweſterliebe wie Manuel und Ceſar? Vielleicht grade deswegen intereſſiren uns dieſe Dramen, weil ſie unſre Kenntnis des menſchlichen Willens erweitern, uns in Sphären führen, die wir ſonſt nicht betreten, ein Spiel des Willens zeigen, das wir weder an uns ſelbſt noch an Andern erlebt haben.

Tönt der Wille unſres Weſens ſympathiſch wieder, ſo befriedigt doch auch der Intellekt ſein Intereſſe. Denn wir wollen ſehen, wie Perſonen von beſtimmter körperlicher und geiſtiger Beſchaffenheit unter beſtimmten Verhältniſſen handeln, wie ihre Thaten und Leiden folgerichtig begründet werden. Wir erwarten, daß die Menſchen auf dem Theater ebenſo wie wir nicht grundlos handeln, ſondern nach Beweggründen, die ſie aus der eignen Natur, aus dem augenblicklichen Ziel, aus der Förderung oder dem Widerſtand der Umgebung herleiten. Daß wir nicht bloß ein Spiel des Willens ſehen wollen, ein Echo deſſen hören, was der tiefſte Grund unſeres Weſens iſt, ſondern daß wir auch unſer Kauſalitäts-Bedürfnis befriedigen wollen, lehrt die Thatſache, daß wir ſo viel an der Motivirung der Handlungen und an der pſychologiſchen Wahrſcheinlichkeit mäkeln. Je unerbittlicher die Charaktere ſind, wie man jetzt ſagt, deſto mehr befriedigen ſie uns. Aber ſelbſt wenn der Charakter in ſich Konſequenz hat, fragen wir noch, ob er innerhalb ſeiner Familie und Zeit wahrſcheinlich iſt. Darum hat es kaum einer Zeit an Kritik der dramatiſchen Wahrſcheinlichkeit gefehlt. Im Altertum iſt ein Beiſpiel die Abwägung zwiſchen Äſchylus und Euripides in den Fröſchen des Ariſtophanes. Bei uns hat z. B. Schiller ſchon einige Dutzend von „vernichtenden“ Abſchlachtungen erfahren, die ihn aber noch nicht vom Theater verdrängt haben, von welchem dann die neu entdeckten Fixſterne allein ſtrahlen könnten.

Der dramatiſche Genuß entſpringt alſo im Allgemeinen aus der Beobachtung des Willens und der pſychologiſchen Kauſalität. Vom

Zufall soll bei der Komödie die Rede sein. Dabei ist prinzipiell nicht die Rede von einem andern sittlichen Interesse, als dem ganz allgemeinen, daß die Menschen Wesen sind, die einer sittlichen Beurteilung unterliegen, in welcher Hinsicht sie ebensogut von der Ethik, Nationalökonomie u. s. w. behandelt werden.

Die Thatsachen fordern aber zu einer Ergänzung dieses dramatischen Interesses auf, weil ja doch nicht bloß Menschen auf dem Theater auftreten. Die allgemeine Tendenz zur Photographie der Wirklichkeit, oder eines Teils, welcher eine geschlossene Begebenheit darstellt, ist so oft durchbrochen, daß sie zuweilen beinahe abzuleugnen schiene.

Dort, wo das Drama ohne fremde Einwirkung entstand und zu hoher Blüte gelangte, also in Griechenland, fanden wir ja auch Götter, Halbgötter, Schattenbilder wie das des Darius, des Polydorus, der Klytämnestra, den Thanatos, Kratos und Bia, Lytta. In den Anfängen der abendländischen Dramatik ist zuerst von Darstellung des Menschen kaum die Rede; sondern aus epischer Wurzel lösen sich langsam die heiligen Personen der biblischen Überlieferung los. Ja Gott Vater läßt man auftreten, nicht nur Jesus; der hl. Geist fliegt bei Hartmann p. 68 als weiße Taube auf, Engel und Teufel sind lange Zeit vertreten. Also nicht bloß der Mensch erscheint mit seinem Willen und seinen Konflikten, sondern auch das, was eine Zeit am meisten interessirte, was sie sich in engster Beziehung zu ihren Schicksalen dachte, was der Mittelpunkt ihres innern Lebens war.

Während im Gegensatz dazu das Lustspiel einerseits scheinbar ganz im Leben und Diesseits wurzelt, sehen wir z. B. bei Aristophanes eine wunderbare Phantastik, in neuerer Zeit bei Shakespeare das Zauberspiel, in neuester die Symbolik der Versunkenen Glocke. Transcendente Dinge, wie die Gottheit, Geister, Phantastik kommen hinzu zur Darstellung dessen, was sinnenfällig ist oder sein könnte, als ein Bild dessen, was nicht ist, oder die Erfahrung übersteigt, oder nicht sein könnte.

Dem Bedürfnis, die Kausalität zu befriedigen, steht gegenüber eine Neigung sie zum Teil aufzuheben. Sie wird nur zum Teil aufgehoben, da jene unmöglichen Ereignisse doch zu Teilen einer geschlossenen Handlung gemacht und in Beziehung gesetzt werden zu menschlichem Wollen. Daß die Vögel ein Reich gründen, ist phan-

tastisch; daß es aufgesucht wird, hat seinen Grund in den abschreckenden Verhältnissen Athens. Wird die Herrlichkeit des phantastischen Reiches geschildert, so werden durch seine Vorzüge mittelbar die Schwächen der Wirklichkeit offenbar. Befriedigt sich das dramatische Bedürfnis also nicht bloß am realen Spiel des Willens und der Beobachtung psychologischer Kausalität, sondern auch an einer Transcendenz, welche die Erfahrung aufhebt, so ist hierin wiederum zunächst gar nichts von sittlichen Zwecken des Dramas zu finden, sondern eine Neigung, das zu sehen oder mindestens ausgesprochen zu hören, was der Mensch gern hat, oder seine Phantasie beschäftigt.

Was für Dramen eine Zeit bevorzugt, hängt von ihren Verhältnissen und Bedürfnissen ab. Im Ganzen wird der Dichter, welcher sich Gehör verschafft und ein Echo findet, so sehr Kind seiner Zeit sein, daß er Etwas sagt, was diese Zeit gern ausgesprochen hört. Ob er seine Zuflucht nimmt zur symbolischen Phantastik oder nicht, ob er strenge Wahrscheinlichkeit erstrebt, oder vernachlässigt, so gehört das Drama, wenn es wirken soll, zu den Ventilen, durch die sich die Menschen befreien, weil sie ihre Gefühle, Gedanken oder Willensregungen ausgesprochen finden. Und dies, die bloße Befreiung des innern Wesens, entschädigt oft die Zuschauer lange Zeit für das sinnvolle und streng begründete Gewebe einer folgerichtig verlaufenden Handlung. Man wird wohl glauben müssen, daß jeder Zeit ihre gern gesehenen (nicht-phantastischen) Dramen hinreichend motivirt erschienen, wie z. B. dem verhältnismäßig kleinen Zuschauerkreis in Frankreich die Stücke Corneilles und Racines; insofern erregten sie Interesse. Bringt man davon in Abzug, daß Ereignisse desto mehr zu spannen pflegen, je weniger alltäglich sie sind, je ungewöhnlicher sich die Willenswirkungen dabei kompliziren, so bleibt immer noch der Reiz des Dramas darin bestehen, daß es menschliche Gefühle und Leidenschaften ausspricht. Wenn sie der Zuschauer nicht selbst ausspricht, so fühlt er sich doch befreit dadurch, daß er sie aussprechen hört.

Jene Menschlichkeiten kann er selbst erlebt oder nicht erlebt haben; wenn er sie erlebt hat, kann es an einem Echo kaum fehlen. Hat er sie nicht erlebt, so kann er sie ersehnt, in Gedanken mit ihnen gespielt, sie gefürchtet, mit der gemischten Empfindung betrachtet haben, welche der magische Reiz des Verbotenen oder Bösen erregt. Er kann vor ein Problem gestellt werden, an das er nie gedacht

hat, das aber durch den Dichter vollkommen begreiflich aus der menschlichen Natur und besondern Verhältnissen abgeleitet wird. Die Wirkung des Hypnotiseurs auf den Hypnotisirten beruht angeblich darauf, daß jede Vorstellung einer Bewegung, also auch einer Handlung, von einem gewissen Triebe, sie nachzuahmen, begleitet ist. In schwächerem Grade erregt sich unser Denken und Wollen analog dem der dargestellten Menschen. Wir sind mit ihnen verbunden durch die allgemeine Möglichkeit zum Guten und Bösen, durch besondere Gleichheit von Gedanken, Erfahrungen, Stimmungen, die uns vielleicht zu einer analogen Handlungsweise führen würden. Niemals freilich wird das Drama auch nur annähernd alle unsre Empfindungen und Gedanken erschöpfen, schon deswegen, weil nicht alles Innere sich zu Antrieben des Handelns verdichtet. Nie wird die ganze Menschlichkeit ohne Rest vom Dichter dargestellt. Obgleich wir so bekenntnisreich sind, bleibt Vieles noch persönlichstes Eigentum, was, von Menschen nicht gewußt, oder nicht bedacht, durch das Labyrinth der Brust wandelt in der Nacht.

Aber grade bei dieser Beschränkung, die auch dem Dramatiker auferlegt ist, sind wir aufmerksam, was seine Personen sagen und thun, begierig, das Triebwerk in Bewegung, die Seele enthüllt zu sehen, zu beobachten, wie es da auf dem untersten Grunde aussieht. Wie es wirkt, wenn allerlei ausgesprochen wird, kann man kurz aus einigen Dramen erleutern. Jeder Jüngling sehnt sich, so zu lieben, jedes Mädchen, so geliebt zu sein — bezeichnet einen ziemlich genauen Erfolg jener nicht-dramatischen Darstellung, der auch von einem Drama wahrscheinlich ist, in dem Liebe als starker Affekt zum Ausdruck kommt. Wenn das fremde Erlebnis jenen in Goethes Versen ausgesprochenen Wunsch erregt, so ist es angenehm, es vor sich zu sehen. Warum ist Romeo und Julia so beliebt? Doch nicht, weil es traurig endet. Sondern eine Leidenschaft äußert sich dort, welche die Menschen nicht bloß mitunter zu possirlichen Sprüngen ermuntert, sondern im Großen und Ganzen für sie von starker Bedeutung ist. Wer sie gar nicht, oder nicht so erlebt hätte, was wird er sich dabei denken? In der Regel wohl, daß das schön ist; oft, daß es schön ist, auch trotz des traurigen Endes. Wer es erfahren hat, kann dann sagen: ich besaß es doch einmal . . . wie K. Stieler die Erinnerung die Patina am Erz des Lebens nennt.

Ferner zeigt die Liebe, wie auch andere Damen, z. B. die

Phantasie und die Gerechtigkeit, ein höchst verschiedenes Antlitz. Wie oft ist die Liebe symbolisirt worden unter dem schmeichelnden Knaben, dessen Gewalt man gern unterliegt; sie ist der Tyrann, dem entronnen zu sein Sophokles im Alter sich freute; bald klagt der Dichter über sie, bald fühlt er sich wohl und geborgen, da ihn Amors Fittig bedeckt; sie brennt schwach und heimlich, wie im Lied der Medora in Byrons Korsaren, oder sie schlägt flammend empor. Nur wer die Liebe kennt, weiß, was ich leide; aber: glücklich allein ist die Seele, die liebt. Die Welt ist voller Widerspruch, so auch die Liebe. Alles in Allem liegt sie aber so in der Natur, daß sie Alle erfahren wollen. Je schönere Worte sie zu finden weiß, wie in unserm Stück, je stürmischer sie fortreißt, je leidenschaftlicher der Ausdruck ihres, wenn auch nur kurzen, Glückes ist, desto „lustiger" ist sie anzusehn, wie der Baum der Erkenntnis des Guten und Bösen. Wer sich von jenen so oft gepriesenen Frühlingswogen nicht einmal bedrängt gefühlt hat, obgleich er es im Grunde mehr oder weniger wünschte, der wird es doch gern aussprechen hören, wozu Kellers Pankraz, der Schmoller, (IV 49) ein Beispiel ist. Einen andern Grund erwähnt noch Volkelt p. 312. „So ist es also? Vielleicht möchte ich auch einmal so fühlen uud denken". Wessen Erwartungen einmal erregt, aber enttäuscht worden sind, der kann sich erleichtert finden, wenn er auf der Bühne den aus gleichem Schicksal bewirkten Zustand des Gemüts beobachtet, sieht, daß die Menschen auch einmal öffentlich die Faust ballen, und mit den Zähnen knirschen über ihre geheimsten Empfindungen und die so oft variirte Frage wiederholen, warum es grade ihnen so ergehen mußte. Es hülfe wohl in der Regel nichts, selbst wenn es bekannt wäre, daß das A. und N. Testament auch dafür tiefsinnigen Trost aussprechen.

Warum ist Hamlet so beliebt? Gewiß aus mehreren Gründen. Allerlei interessante Sachen passiren am Hofe, die Personen sind bunt. Die allgemeinste Anziehungskraft ist aber doch wohl die höchst mannichfaltige Seelenbeleuchtung; Hamlet selbst fast in allen Stimmungen, fast über Alles redend; die Königin und Ophelia ihr Innerstes enthüllend; die Hofschranzen z. T. „dekouvrirt". Warum gefällt es uns im Makbeth z. B. so, daß er „den blutigen Gedankendolch" vor Augen zu sehen glaubt? Weil sein Inneres sich unübertrefflich dadurch ausspricht.

So findet auch der im Drama geäußerte Haß sein Echo. Die

Menschen haben ja einige Anlage dazu. Es ist entweder ein Haß gegen die Welt im Allgemeinen, oder gegen einzelne Verhältnisse. Wer keine Gelegenheit hat, ihn auszusprechen, findet dort einen Ersatz. Oder er findet es auf dem Theater noch wahrer und treffender als in seinen Gedanken. Öffentliche Verhältnisse werden zuweilen nur mittelbar kritisirt, indem es sich scheinbar nicht um die Gegenwart handelt. Die Freiheit, nach der man lechzt, spricht, wie verschleiert, schöne Hoffnungen und Ermunterungen aus. Melancholie, aus so vielen Ursachen entstehend, und darum als zeitweilige oder dauernde Stimmung so häufig, erregt die Sympathie des Zuschauers. Darum darf man, noch von der Handlung selbst abgesehen, einen sparsamen Gebrauch sogen. Sentenzen nicht schelten; sie sind von mannichfaltiger Anwendbarkeit und eine bequeme Formel, in der sich allerlei Gedankenprozesse zusammenfassen und beruhigen. Wie sehr sie einem Bedürfnis entsprechen, lehrt ihre häufige Anwendung. Ist die Sentenz ausgesprochen, so ist damit anscheinend „Alles gesagt".

Legen wir hauptsächlich Wert darauf, daß Menschen sich aussprechen, so wie sie sind, so erhebt sich sogleich die Frage, wie sie reden sollen. Streng genommen wäre ja nur Prosa gestattet. Der realistische Ästhetiker, dem nur griechische Dramen bekannt waren, verlangt ja aber, was zu seinen Thatsachen paßt, eine schmuckvolle Rede, was sich nicht bloß auf den Rytmus bezieht. Diese Theorie findet anderwärts vielfache Bestätigung. Wir dagegen sind von dieser grundsätzlichen Forderung so sehr abgekommen, daß wir beinahe fragen müssen, ob wir ein Drama deswegen ablehnen, weil es in Jamben oder Reimen ist. Gewiß nicht! Aber wir machen einen Unterschied. Führt uns der Dramatiker mitten ins gegenwärtige Leben, so würden uns Jamben kaum passend scheinen, obgleich sie der Prosa so nahe stehen. Anders ist es bei Stoffen wie den Hohenstaufen und Nibelungen. Auch Schiller und Goethe haben dabei gewählt. Kabale und Liebe können wir uns nicht in Jamben denken. Der Karlos dagegen spielt in gesellschaftlichen Kreisen mit abgezirkelter und konventioneller Redegewohnheit, sodaß uns der Jambus passender erscheint als die ursprüngliche Prosa. Für manche unsrer realistischen Dramen paßt nur Prosa; andere, wie Hero und Leander, würden durch Prosa vernichtet. Von den Griechen weichen wir heute darin ab, daß wir für die Menschen der Gegenwart eine realistische Sprache fordern.

Eine andere Forderung des Realismus will, daß die Menschen nicht bloß reden, wie wir, sondern auch konsequent nach ihrem Stande, ihrem Charakter, ihrer Zeit. Nicht alle Personen sollen die gleiche Sprache reden, wenn sie nicht ungefähr gleiche Bildung haben. Danach ist verfahren in Kabale u. L., dagegen wird Tell und Wallenstein das Gegenteil vorgeworfen. Wem es damit bittrer Ernst ist, muß aber fast den größten Teil aller Dramen, Shakespeares eingeschlossen, für antiquirt erklären. Die Leute im Tell, nur wenig in der Sprache differenzirt, müßten wohl das anmutige Schweizerisch um 1300 reden. Noch wohliger müßte den konsequenten Realisten das Deutsch der Nibelungen anmuten, das wir gar nicht verstehen würden. Die Fanatiker der Akkuratesse sind oft der Gefahr ausgesetzt, ängstlich oder geistlos zu erscheinen. Sollen wir aus Realismus ganz auf das Nibelungendrama verzichten? Oder auf ein spanisches, weil die Spanier hier deutsch reden? Sollten die Franzosen auf ihre klassischen Stoffe verzichten, weil die griechischen und römischen Personen französisch sprechen?

Wird man diese realistische Forderung fallen lassen, so kann man mit mehr Recht fordern, daß die Menschen nach ihrer Zeit und ihrem Stande reden. Wir wachen in der That, wie auch Bulthaupt bemerkt, etwas kritischer über die Gedanken, die den Personen zuzutrauen sind und suchen einen Zwiespalt zwischen den Worten und der im Drama wahrscheinlichen Bildung zu vermeiden. Entweder erklären wir dann einige Dichter, wie z. B. Shakespeare, für antiquirt, oder gestatten uns, wenn auch schüchtern, an der realistischen Theorie zu zweifeln. Die großen Dramatiker haben sich herzlich wenig darum gekümmert. Shakespeare läßt die Menschen mitunter freilich sehr realistisch, aber oft so schön, witzig, tief, spitzfindig reden, wie wir es ihnen nicht zutrauen würden, wenn sie nicht das Glück hätten, durch seine Vermittlung sich auszusprechen. Schiller sucht man zu diskreditiren, weil seine Menschen so beredt sind. Es sei bedenklich, daß er selbst wahrscheinlich eine wirksame Parlamentsrede gehalten hätte, wenn nicht (durch eine metaphysische Unebenheit der Zeit?) das Parlament damals noch unbekannt gewesen wäre. Wo ist der Beweis, daß ein Geheimrat und Minister, wie Goethe, nicht mehr niederdonnernder Olympier gewesen wäre? Und sind gute Parlamentsreden ein trauriges Zeichen? Die historisch haltbare Anschauung wird die sein, daß die Dichter nach dem Bedürfnis der Zeit ver-

führen. Dieses wechselt. Ist aber im Drama die Sprache tausendmal gesteigert worden, so erkennen wir darin eine Eigenheit der allgemeinen dichterischen Rede wieder.

Zum Reden gehört der Dialog, Monolog, Polylog. Für die Vergangenheit beweisen jene z. T. so berühmten Monologe, daß die Poesie um des Erfolges willen steigert. Sie verlängert einen kurzen Ausbruch des Denkens oder bringt überhaupt das stille Denken zur Darstellung. Manche Gedanken könnte eine Person gegen Niemand aussprechen, ohne der Wahrscheinlichkeit der Entwicklung zu schaden. Oder sie könnte nicht soviel mitteilen, als wünschenswert ist, um den ganzen Charakter kennen zu lernen. Bei Shakespeare schrumpfen die Monologe mit dem Alter an Zahl und Masse, wie Fischer bemerkt, zusammen. So auch bei uns. Ibsen, wenn ich mich recht erinnere, hat keine. Aber auf den Monolog verzichten, hieße, der Poesie den Charakter einer Kunst absprechen, vergl. Vischer IV 1392. Die andern Künste haben auch ihre nicht-realistischen Mittel der Darstellung und es läßt sich gar nicht einsehen, warum grade die poetische Kunst auf ein solches Mittel verzichten sollte.

Beliebter als der Polylog wird der Dialog sein, weil er bequemer ist und schneller vorwärts bringt; auch konzentrirt sich das Interesse leichter auf zwei als auf mehr Personen. Einen gewissen Rytmus des Dialogs suchten die Griechen mitunter durch die sogen. Stichomythie zu erreichen, indem die Personen in je einem Verse sprachen.

Die Hauptforderung des Realismus bleibt die Konsequenz und Wahrscheinlichkeit der Charaktere und der Handlung. Zum Teil legen wir darauf höhern Wert als früher. Doch scheint nicht zu bezweifeln, daß die Dramatiker in ernst gemeinten Stücken immer das Bedürfnis nach psychologischer Begründung und Wahrscheinlichkeit empfunden haben. Nicht jede Zeit urteilt darin gleich; nicht jede Poeten-Individualität hat die gleichen Anschauungen über strenge Motivirung. Schiller war gelegentlich, wie Goethe gegen Eckermann bemerkt, nicht für vieles Motiviren. Er selbst, wie er sagt, motivirt zu viel. Mit welchem Erfolg? „Seine Stücke würden dadurch vom Theater entfernt!“ Aber Orests Heilung in der Iphigenie scheint Manchem dennoch mystisch. Während an sich die Gegenwart mit dem Prinzip des Realismus gar nichts zu thun hat, da Liebe und Haß u. s. w. genau so gut in der Vergangenheit spielen und be-

unsrem eignen Wesen. Wir durchleben aber an uns selbst keineswegs alle möglichen Willensregungen. Ohne irgendwelche Nöte geht freilich kein Leben hin, aber die Vielheit der Beweggründe verteilt sich stark in die ungeheure Breite des Lebens. Haben wir Alle einen Ehrgeiz gefühlt wie Makbeth, eine souveräne Bosheit wie Richard III, eine schwachsinnige Anwandlung wie Lear, sinnlose Eifersucht wie Othello, grausige Rachegefühle wie Orest und Hamlet, Herzogsgelüste wie Fiesko, Märtyrer-Enthusiasmus wie Calderons standhafter Prinz, eine vertrackte Schwesterliebe wie Manuel und Cesar? Vielleicht grade deswegen interessiren uns diese Dramen, weil sie unsre Kenntnis des menschlichen Willens erweitern, uns in Sphären führen, die wir sonst nicht betreten, ein Spiel des Willens zeigen, das wir weder an uns selbst noch an Andern erlebt haben.

Tönt der Wille unsres Wesens sympathisch wieder, so befriedigt doch auch der Intellekt sein Interesse. Denn wir wollen sehen, wie Personen von bestimmter körperlicher und geistiger Beschaffenheit unter bestimmten Verhältnissen handeln, wie ihre Thaten und Leiden folgerichtig begründet werden. Wir erwarten, daß die Menschen auf dem Theater ebenso wie wir nicht grundlos handeln, sondern nach Beweggründen, die sie aus der eignen Natur, aus dem augenblicklichen Ziel, aus der Förderung oder dem Widerstand der Umgebung herleiten. Daß wir nicht bloß ein Spiel des Willens sehen wollen, ein Echo dessen hören, was der tiefste Grund unseres Wesens ist, sondern daß wir auch unser Kausalitäts-Bedürfnis befriedigen wollen, lehrt die Thatsache, daß wir so viel an der Motivirung der Handlungen und an der psychologischen Wahrscheinlichkeit mäkeln. Je unerbittlicher die Charaktere sind, wie man jetzt sagt, desto mehr befriedigen sie uns. Aber selbst wenn der Charakter in sich Konsequenz hat, fragen wir noch, ob er innerhalb seiner Familie und Zeit wahrscheinlich ist. Darum hat es kaum einer Zeit an Kritik der dramatischen Wahrscheinlichkeit gefehlt. Im Altertum ist ein Beispiel die Abwägung zwischen Äschylus und Euripides in den Fröschen des Aristophanes. Bei uns hat z. B. Schiller schon einige Dutzend von „vernichtenden" Abschlachtungen erfahren, die ihn aber noch nicht vom Theater verdrängt haben, von welchem dann die neu entdeckten Fixsterne allein strahlen könnten.

Der dramatische Genuß entspringt also im Allgemeinen aus der Beobachtung des Willens und der psychologischen Kausalität. Vom

Zufall soll bei der Komödie die Rede sein. Dabei ist prinzipiell nicht die Rede von einem andern sittlichen Interesse, als dem ganz allgemeinen, daß die Menschen Wesen sind, die einer sittlichen Beurteilung unterliegen, in welcher Hinsicht sie ebensogut von der Ethik, Nationalökonomie u. s. w. behandelt werden.

Die Thatsachen fordern aber zu einer Ergänzung dieses dramatischen Interesses auf, weil ja doch nicht bloß Menschen auf dem Theater auftreten. Die allgemeine Tendenz zur Photographie der Wirklichkeit, oder eines Teils, welcher eine geschlossene Begebenheit darstellt, ist so oft durchbrochen, daß sie zuweilen beinahe abzuleugnen schiene.

Dort, wo das Drama ohne fremde Einwirkung entstand und zu hoher Blüte gelangte, also in Griechenland, fanden wir ja auch Götter, Halbgötter, Schattenbilder wie das des Darius, des Polydorus, der Klytämnestra, den Thanatos, Kratos und Bia, Lytta. In den Anfängen der abendländischen Dramatik ist zuerst von Darstellung des Menschen kaum die Rede; sondern aus epischer Wurzel lösen sich langsam die heiligen Personen der biblischen Überlieferung los. Ja Gott Vater läßt man auftreten, nicht nur Jesus; der hl. Geist fliegt bei Hartmann p. 68 als weiße Taube auf, Engel und Teufel sind lange Zeit vertreten. Also nicht bloß der Mensch erscheint mit seinem Willen und seinen Konflikten, sondern auch das, was eine Zeit am meisten interessirte, was sie sich in engster Beziehung zu ihren Schicksalen dachte, was der Mittelpunkt ihres innern Lebens war.

Während im Gegensatz dazu das Lustspiel einerseits scheinbar ganz im Leben und Diesseits wurzelt, sehen wir z. B. bei Aristophanes eine wunderbare Phantastik, in neuerer Zeit bei Shakespeare das Zauberspiel, in neuester die Symbolik der Versunkenen Glocke. Transcendente Dinge, wie die Gottheit, Geister, Phantastik kommen hinzu zur Darstellung dessen, was sinnenfällig ist oder sein könnte, als ein Bild dessen, was nicht ist, oder die Erfahrung übersteigt, oder nicht sein könnte.

Dem Bedürfnis, die Kausalität zu befriedigen, steht gegenüber eine Neigung sie zum Teil aufzuheben. Sie wird nur zum Teil aufgehoben, da jene unmöglichen Ereignisse doch zu Teilen einer geschlossenen Handlung gemacht und in Beziehung gesetzt werden zu menschlichem Wollen. Daß die Vögel ein Reich gründen, ist phan-

taſtiſch; daß es aufgeſucht wird, hat ſeinen Grund in den abſchreckenden Verhältniſſen Athens. Wird die Herrlichkeit des phantaſtiſchen Reiches geſchildert, ſo werden durch ſeine Vorzüge mittelbar die Schwächen der Wirklichkeit offenbar. Befriedigt ſich das dramatiſche Bedürfnis alſo nicht bloß am realen Spiel des Willens und der Beobachtung pſychologiſcher Kauſalität, ſondern auch an einer Transcendenz, welche die Erfahrung aufhebt, ſo iſt hierin wiederum zunächſt gar nichts von ſittlichen Zwecken des Dramas zu finden, ſondern eine Neigung, das zu ſehen oder mindeſtens ausgeſprochen zu hören, was der Menſch gern hat, oder ſeine Phantaſie beſchäftigt.

Was für Dramen eine Zeit bevorzugt, hängt von ihren Verhältniſſen und Bedürfniſſen ab. Im Ganzen wird der Dichter, welcher ſich Gehör verſchafft und ein Echo findet, ſo ſehr Kind ſeiner Zeit ſein, daß er Etwas ſagt, was dieſe Zeit gern ausgeſprochen hört. Ob er ſeine Zuflucht nimmt zur ſymboliſchen Phantaſtik oder nicht, ob er ſtrenge Wahrſcheinlichkeit erſtrebt, oder vernachläſſigt, ſo gehört das Drama, wenn es wirken ſoll, zu den Ventilen, durch die ſich die Menſchen befreien, weil ſie ihre Gefühle, Gedanken oder Willensregungen ausgeſprochen finden. Und dies, die bloße Befreiung des innern Weſens, entſchädigt oft die Zuſchauer lange Zeit für das ſinnvolle und ſtreng begründete Gewebe einer folgerichtig verlaufenden Handlung. Man wird wohl glauben müſſen, daß jeder Zeit ihre gern geſehenen (nicht-phantaſtiſchen) Dramen hinreichend motivirt erſchienen, wie z. B. dem verhältnismäßig kleinen Zuſchauerkreis in Frankreich die Stücke Corneilles und Racines; inſofern erregten ſie Intereſſe. Bringt man davon in Abzug, daß Ereigniſſe deſto mehr zu ſpannen pflegen, je weniger alltäglich ſie ſind, je ungewöhnlicher ſich die Willenswirkungen dabei kompliziren, ſo bleibt immer noch der Reiz des Dramas darin beſtehen, daß es menſchliche Gefühle und Leidenſchaften ausſpricht. Wenn ſie der Zuſchauer nicht ſelbſt ausſpricht, ſo fühlt er ſich doch befreit dadurch, daß er ſie ausſprechen hört.

Jene Menſchlichkeiten kann er ſelbſt erlebt oder nicht erlebt haben; wenn er ſie erlebt hat, kann es an einem Echo kaum fehlen. Hat er ſie nicht erlebt, ſo kann er ſie erſehnt, in Gedanken mit ihnen geſpielt, ſie gefürchtet, mit der gemiſchten Empfindung betrachtet haben, welche der magiſche Reiz des Verbotenen oder Böſen erregt. Er kann vor ein Problem geſtellt werden, an das er nie gedacht

hat, das aber durch den Dichter vollkommen begreiflich aus der menschlichen Natur und besondern Verhältnissen abgeleitet wird. Die Wirkung des Hypnotiseurs auf den Hypnotisirten beruht angeblich darauf, daß jede Vorstellung einer Bewegung, also auch einer Handlung, von einem gewissen Triebe, sie nachzuahmen, begleitet ist. In schwächerem Grade erregt sich unser Denken und Wollen analog dem der dargestellten Menschen. Wir sind mit ihnen verbunden durch die allgemeine Möglichkeit zum Guten und Bösen, durch besondere Gleichheit von Gedanken, Erfahrungen, Stimmungen, die uns vielleicht zu einer analogen Handlungsweise führen würden. Niemals freilich wird das Drama auch nur annähernd alle unsre Empfindungen und Gedanken erschöpfen, schon deswegen, weil nicht alles Innere sich zu Antrieben des Handelns verdichtet. Nie wird die ganze Menschlichkeit ohne Rest vom Dichter dargestellt. Obgleich wir so bekenntnisreich sind, bleibt Vieles noch persönlichstes Eigentum, was, von Menschen nicht gewußt, oder nicht bedacht, durch das Labyrinth der Brust wandelt in der Nacht.

Aber grade bei dieser Beschränkung, die auch dem Dramatiker auferlegt ist, sind wir aufmerksam, was seine Personen sagen und thun, begierig, das Triebwerk in Bewegung, die Seele enthüllt zu sehen, zu beobachten, wie es da auf dem untersten Grunde aussieht. Wie es wirkt, wenn allerlei ausgesprochen wird, kann man kurz aus einigen Dramen erleutern. Jeder Jüngling sehnt sich, so zu lieben, jedes Mädchen, so geliebt zu sein — bezeichnet einen ziemlich genauen Erfolg jener nicht-dramatischen Darstellung, der auch von einem Drama wahrscheinlich ist, in dem Liebe als starker Affekt zum Ausdruck kommt. Wenn das fremde Erlebnis jenen in Goethes Versen ausgesprochenen Wunsch erregt, so ist es angenehm, es vor sich zu sehen. Warum ist Romeo und Julia so beliebt? Doch nicht, weil es traurig endet. Sondern eine Leidenschaft äußert sich dort, welche die Menschen nicht bloß mitunter zu possirlichen Sprüngen ermuntert, sondern im Großen und Ganzen für sie von starker Bedeutung ist. Wer sie gar nicht, oder nicht so erlebt hätte, was wird er sich dabei denken? In der Regel wohl, daß das schön ist; oft, daß es schön ist, auch trotz des traurigen Endes. Wer es erfahren hat, kann dann sagen: ich besaß es doch einmal . . . wie K. Stieler die Erinnerung die Patina am Erz des Lebens nennt.

Ferner zeigt die Liebe, wie auch andere Damen, z. B. die

Phantasie und die Gerechtigkeit, ein höchst verschiedenes Antlitz. Wie oft ist die Liebe symbolisirt worden unter dem schmeichelnden Knaben, dessen Gewalt man gern unterliegt; sie ist der Tyrann, dem entronnen zu sein Sophokles im Alter sich freute; bald klagt der Dichter über sie, bald fühlt er sich wohl und geborgen, da ihn Amors Fittig bedeckt; sie brennt schwach und heimlich, wie im Lied der Medora in Byrons Korsaren, oder sie schlägt flammend empor. Nur wer die Liebe kennt, weiß, was ich leide; aber: glücklich allein ist die Seele, die liebt. Die Welt ist voller Widerspruch, so auch die Liebe. Alles in Allem liegt sie aber so in der Natur, daß sie Alle erfahren wollen. Je schönere Worte sie zu finden weiß, wie in unserm Stück, je stürmischer sie fortreißt, je leidenschaftlicher der Ausdruck ihres, wenn auch nur kurzen, Glückes ist, desto „lustiger" ist sie anzusehn, wie der Baum der Erkenntnis des Guten und Bösen. Wer sich von jenen so oft gepriesenen Frühlingswogen nicht einmal bedrängt gefühlt hat, obgleich er es im Grunde mehr oder weniger wünschte, der wird es doch gern aussprechen hören, wozu Kellers Pankraz, der Schmoller, (IV 49) ein Beispiel ist. Einen andern Grund erwähnt noch Volkelt p. 312. „So ist es also? Vielleicht möchte ich auch einmal so fühlen uud denken". Wessen Erwartungen einmal erregt, aber enttäuscht worden sind, der kann sich erleichtert finden, wenn er auf der Bühne den aus gleichem Schicksal bewirkten Zustand des Gemüts beobachtet, sieht, daß die Menschen auch einmal öffentlich die Faust ballen, und mit den Zähnen knirschen über ihre geheimsten Empfindungen und die so oft variirte Frage wiederholen, warum es grade ihnen so ergehen mußte. Es hülfe wohl in der Regel nichts, selbst wenn es bekannt wäre, daß das A. und N. Testament auch dafür tiefsinnigen Trost aussprechen.

Warum ist Hamlet so beliebt? Gewiß aus mehreren Gründen. Allerlei interessante Sachen passiren am Hofe, die Personen sind bunt. Die allgemeinste Anziehungskraft ist aber doch wohl die höchst mannichfaltige Seelenbeleuchtung; Hamlet selbst fast in allen Stimmungen, fast über Alles redend; die Königin und Ophelia ihr Innerstes enthüllend; die Hofschranzen z. T. „dekouvrirt". Warum gefällt es uns im Makbeth z. B. so, daß er „den blutigen Gedankendolch" vor Augen zu sehen glaubt? Weil sein Inneres sich unübertrefflich dadurch ausspricht.

So findet auch der im Drama geäußerte Haß sein Echo. Die

Menſchen haben ja einige Anlage dazu. Es iſt entweder ein Haß gegen die Welt im Allgemeinen, oder gegen einzelne Verhältniſſe. Wer keine Gelegenheit hat, ihn auszuſprechen, findet dort einen Erſatz. Oder er findet es auf dem Theater noch wahrer und treffender als in ſeinen Gedanken. Öffentliche Verhältniſſe werden zuweilen nur mittelbar kritiſirt, indem es ſich ſcheinbar nicht um die Gegenwart handelt. Die Freiheit, nach der man lechzt, ſpricht, wie verſchleiert, ſchöne Hoffnungen und Ermunterungen aus. Melancholie, aus ſo vielen Urſachen entſtehend, und darum als zeitweilige oder dauernde Stimmung ſo häufig, erregt die Sympathie des Zuſchauers. Darum darf man, noch von der Handlung ſelbſt abgeſehen, einen ſparſamen Gebrauch ſogen. Sentenzen nicht ſchelten; ſie ſind von mannichfaltiger Anwendbarkeit und eine bequeme Formel, in der ſich allerlei Gedankenprozeſſe zuſammenfaſſen und beruhigen. Wie ſehr ſie einem Bedürfnis entſprechen, lehrt ihre häufige Anwendung. Iſt die Sentenz ausgeſprochen, ſo iſt damit anſcheinend „Alles geſagt".

Legen wir hauptſächlich Wert darauf, daß Menſchen ſich ausſprechen, ſo wie ſie ſind, ſo erhebt ſich ſogleich die Frage, wie ſie reden ſollen. Streng genommen wäre ja nur Proſa geſtattet. Der realiſtiſche Äſthetiker, dem nur griechiſche Dramen bekannt waren, verlangt ja aber, was zu ſeinen Thatſachen paßt, eine ſchmuckvolle Rede, was ſich nicht bloß auf den Rytmus bezieht. Dieſe Theorie findet anderwärts vielfache Beſtätigung. Wir dagegen ſind von dieſer grundſätzlichen Forderung ſo ſehr abgekommen, daß wir beinahe fragen müſſen, ob wir ein Drama deswegen ablehnen, weil es in Jamben oder Reimen iſt. Gewiß nicht! Aber wir machen einen Unterſchied. Führt uns der Dramatiker mitten ins gegenwärtige Leben, ſo würden uns Jamben kaum paſſend ſcheinen, obgleich ſie der Proſa ſo nahe ſtehen. Anders iſt es bei Stoffen wie den Hohenſtaufen und Nibelungen. Auch Schiller und Goethe haben dabei gewählt. Kabale und Liebe können wir uns nicht in Jamben denken. Der Karlos dagegen ſpielt in geſellſchaftlichen Kreiſen mit abgezirkelter und konventioneller Redegewohnheit, ſodaß uns der Jambus paſſender erſcheint als die urſprüngliche Proſa. Für manche unſrer realiſtiſchen Dramen paßt nur Proſa; andere, wie Hero und Leander, würden durch Proſa vernichtet. Von den Griechen weichen wir heute darin ab, daß wir für die Menſchen der Gegenwart eine realiſtiſche Sprache fordern.

Eine andere Forderung des Realismus will, daß die Menschen nicht bloß reden, wie wir, sondern auch konsequent nach ihrem Stande, ihrem Charakter, ihrer Zeit. Nicht alle Personen sollen die gleiche Sprache reden, wenn sie nicht ungefähr gleiche Bildung haben. Danach ist verfahren in Kabale u. L., dagegen wird Tell und Wallenstein das Gegenteil vorgeworfen. Wem es damit bittrer Ernst ist, muß aber fast den größten Teil aller Dramen, Shakespeares eingeschlossen, für antiquirt erklären. Die Leute im Tell, nur wenig in der Sprache differenzirt, müßten wohl das anmutige Schweizerisch um 1300 reden. Noch wohliger müßte den konsequenten Realisten das Deutsch der Nibelungen anmuten, das wir gar nicht verstehen würden. Die Fanatiker der Akkuratesse sind oft der Gefahr ausgesetzt, ängstlich oder geistlos zu erscheinen. Sollen wir aus Realismus ganz auf das Nibelungendrama verzichten? Oder auf ein spanisches, weil die Spanier hier deutsch reden? Sollten die Franzosen auf ihre klassischen Stoffe verzichten, weil die griechischen und römischen Personen französisch sprechen?

Wird man diese realistische Forderung fallen lassen, so kann man mit mehr Recht fordern, daß die Menschen nach ihrer Zeit und ihrem Stande reden. Wir wachen in der That, wie auch Bulthaupt bemerkt, etwas kritischer über die Gedanken, die den Personen zuzutrauen sind und suchen einen Zwiespalt zwischen den Worten und der im Drama wahrscheinlichen Bildung zu vermeiden. Entweder erklären wir dann einige Dichter, wie z. B. Shakespeare, für antiquirt, oder gestatten uns, wenn auch schüchtern, an der realistischen Theorie zu zweifeln. Die großen Dramatiker haben sich herzlich wenig darum gekümmert. Shakespeare läßt die Menschen mitunter freilich sehr realistisch, aber oft so schön, witzig, tief, spitzfindig reden, wie wir es ihnen nicht zutrauen würden, wenn sie nicht das Glück hätten, durch seine Vermittlung sich auszusprechen. Schiller sucht man zu diskreditiren, weil seine Menschen so beredt sind. Es sei bedenklich, daß er selbst wahrscheinlich eine wirksame Parlamentsrede gehalten hätte, wenn nicht (durch eine metaphysische Unebenheit der Zeit?) das Parlament damals noch unbekannt gewesen wäre. Wo ist der Beweis, daß ein Geheimrat und Minister, wie Goethe, nicht mehr niederdonnernder Olympier gewesen wäre? Und sind gute Parlamentsreden ein trauriges Zeichen? Die historisch haltbare Anschauung wird die sein, daß die Dichter nach dem Bedürfnis der Zeit ver-

führen. Dieses wechselt. Ist aber im Drama die Sprache tausendmal gesteigert worden, so erkennen wir darin eine Eigenheit der allgemeinen dichterischen Rede wieder.

Zum Reden gehört der Dialog, Monolog, Polylog. Für die Vergangenheit beweisen jene z. T. so berühmten Monologe, daß die Poesie um des Erfolges willen steigert. Sie verlängert einen kurzen Ausbruch des Denkens oder bringt überhaupt das stille Denken zur Darstellung. Manche Gedanken könnte eine Person gegen Niemand aussprechen, ohne der Wahrscheinlichkeit der Entwicklung zu schaden. Oder sie könnte nicht soviel mitteilen, als wünschenswert ist, um den ganzen Charakter kennen zu lernen. Bei Shakespeare schrumpfen die Monologe mit dem Alter an Zahl und Masse, wie Fischer bemerkt, zusammen. So auch bei uns. Ibsen, wenn ich mich recht erinnere, hat keine. Aber auf den Monolog verzichten, hieße, der Poesie den Charakter einer Kunst absprechen, vergl. Vischer IV 1392. Die andern Künste haben auch ihre nicht-realistischen Mittel der Darstellung und es läßt sich gar nicht einsehen, warum grade die poetische Kunst auf ein solches Mittel verzichten sollte.

Beliebter als der Polylog wird der Dialog sein, weil er bequemer ist und schneller vorwärts bringt; auch konzentrirt sich das Interesse leichter auf zwei als auf mehr Personen. Einen gewissen Rytmus des Dialogs suchten die Griechen mitunter durch die sogen. Stichomythie zu erreichen, indem die Personen in je einem Verse sprachen.

Die Hauptforderung des Realismus bleibt die Konsequenz und Wahrscheinlichkeit der Charaktere und der Handlung. Zum Teil legen wir darauf höhern Wert als früher. Doch scheint nicht zu bezweifeln, daß die Dramatiker in ernst gemeinten Stücken immer das Bedürfnis nach psychologischer Begründung und Wahrscheinlichkeit empfunden haben. Nicht jede Zeit urteilt darin gleich; nicht jede Poeten-Individualität hat die gleichen Anschauungen über strenge Motivirung. Schiller war gelegentlich, wie Goethe gegen Eckermann bemerkt, nicht für vieles Motiviren. Er selbst, wie er sagt, motivirt zu viel. Mit welchem Erfolg? „Seine Stücke würden dadurch vom Theater entfernt!“ Aber Orests Heilung in der Iphigenie scheint Manchem dennoch mystisch. Während an sich die Gegenwart mit dem Prinzip des Realismus gar nichts zu thun hat, da Liebe und Haß u. s. w. genau so gut in der Vergangenheit spielen und be-

greiflich werden, greift der Realismus mit Vorliebe gegenwärtige Menschen heraus, welche das darstellen, was uns selbst und unsre Zeit wirklich angeht und fesseln kann. Offenbar weil diese Menschen die Aufgabe erleichtern. Denn gegenüber einer schärferen Kritik ist es schwieriger, die Vergangenheit lebenswahr und lebensvoll zu machen. Die Personen der Vergangenheit zeigen leichter ein leeres, nur scheinbares Wollen und nichtiges Können. Das teure milieu macht da so viele Umstände. Dagegen in modernen Stücken giebt es sich fast von selbst. Dieser alten Forderung nach Wahrscheinlichkeit und Konsequenz, nach Unerbittlichkeit der Charaktere, nach zutreffender Redeweise ist gewiß zuzustimmen. Wir glauben, daß ein Drama desto wahrer ist, je wirklicher es ist, je mehr seine Personen Fleisch von unsrem Fleisch sind. Wir bevorzugen das Leben unsrer Tage: aber hoffendlich nur das bedeutsame. Wir werden nicht sagen: je naturalistischer, desto besser; je scheußlicher, desto wahrer. Nicht dadurch wird ein Drama desto künstlerischer, je offener es alle heimlichen Regungen der Bestialität enthüllt und detaillirt vor Augen bringt. Da wir von der plumpen, unsaubern Gier nichts wissen wollen, welcher jeder natürliche Stoff willkommen ist, wie manchen Tieren jeder Stoff als Nahrung, so müssen wir gestehen, daß die Auswahl des Realisten nicht leicht ist. Nichts ist bloß deswegen ein möglicher Gegenstand für die Kunst, weil es realistisch ist. Selbst wenn das Theater (in seinem ganzen Umfang) bloß für Männer und Frauen ist, wie Goethe meinte, so wird auch für diese der Dichter manche Dinge besser überhüllen als aufdecken. Es läßt sich gar kein hinreichender Grund denken, warum das Widerwärtige grade durch die dramatische Kunst dargestellt werden soll. Wenn sich der Realist auf seine moralische Absicht beruft, so wird es noch Viele geben, welche es mit Schillers späterer Theorie halten, die in erster Linie allerdings für speziell moralische Stoffe gilt: daß ein Objekt ästhetisch desto weniger tauglich ist, je mehr es moralisch geeignet scheint.

Sehen wir von transcendenten Stoffen oder einzelnen Figuren ab, so wird, so befremdlich es klingt, das ganze Drama seiner Tendenz nach immer realistisch zu nennen sein. Auch die Tendenz der Braut von Messina und der Ehre von Sudermann wäre danach die gleiche. Die Tragödie steht nach Schillers Behauptung unter dem strengen Gesetz der Naturwahrheit, unbeschadet ihrer historischen

Freiheit. Man muß glauben, daß jede Zeit ihre bevorzugten Dramen, mindestens die, in denen nur Menschen auftraten, für realistisch hielt. So schienen auch im Ganzen den Franzosen ihre klassischen Dramen psychologisch glaublich, so Shakespeare, Alfieri u. s. w. Dies kann nicht in Erstaunen setzen; es hat eine psychologische Analogie. Eine große religiöse Umwandlung wird nicht unmittelbar durch Argumente, sondern durch eine Stimmung bewirkt und spekulative Meinungen, zu denen sich eine große Menge von Menschen bekennt, werden nicht wegen der Argumente angenommen, sondern wegen der Prädispositon zu ihrer Aufnahme.[1]) So ähnlich genießt eine Zeit ihre bevorzugten Dramen, wie sie auch sonst das fand oder bevorzugte, was zu ihr paßt: ihre öffentlichen Einrichtungen, ihre Kunst, Wissenschaft und Religion.

Sehen wir noch kurz zu, wie sich die andern Künste zum Realismus verhalten, um dadurch das Drama begreiflicher zu finden.

Die Architektur hat mit dem Realismus nichts zu thun. Die erste architektonische Leistung war, so viel wir wissen, eine aus Pflanzenteilen geflochtene, bewegliche Wand, die schräg als Wetterschutz aufgestellt wurde. Häuser, Tempel, Kirchen, Pyramiden sind reines Menschenwerk. Die Verzierungen in und an solchen Bauwerken, wie z. B. die Säulenköpfe zeigen Verwandtschaft mit Blättern u. s. w.; die Steinsäulen mögen Nachahmungen von Holzsäulen gewesen sein, so waren diese doch schon Säulen, die nur ihrem Stoffe nach der Natur angehören, aber die Form der Kunst vertreten. Der Schmuck des Blattwerkes hat seine Anregung in der Natur, weicht aber erheblich von ihr ab, ist „stilisirt".

Die Musik zerfällt in Vokal- und Instrumentalmusik. Durch die Stimme zunächst könnten also Naturgeräusche und Tierstimmen nachgeahmt werden, entweder direkt, oder nur durch den Rytmus. Das wäre kaum der Rede wert. Aber auch die Instrumentalmusik ist darin beschränkt. Freilich haben Musiker, sogar Beethoven, Vogelstimmen, Donner und Sturm musikalisch charakterisirt. Im Tannhäuser ahmt das Orchester „der Glocken liebliches Geläute" einigermaßen nach. Im Oratorium will man es bemerken bei den Worten „da krähete der Hahn". Aber hierbei würden doch nur einige Klänge, nichts von der eigentlichen Erscheinung der Natur nach-

[1]) Lecky, Gesch. des Ursprungs u. Einflusses der Aufklärung. II. 76. 231.

geahmt werden. Hätte Beethoven nicht die Überſchriften in der Paſtoral-Symphonie gemacht, ſo könnte mit Sicherheit der Anſchauungs- oder Gedankengehalt des Stückes nicht gedeutet werden. Auch der Schlag der Goldammer erſcheint nur in der Analogie der Kunſt. Die Muſiker haben ſich z. T. ſelbſt widerſpruchsvoll über die „Bedeutung“ ihrer Kompoſitionen geäußert. Übrigens verweiſe ich auf meinen Aufſatz Über Schopenhauers Theorie von der Muſik (Unſere Zeit. 1880 p. 730 f.), der unbeachtet aber auch unwiderlegt geblieben iſt.

Von der Skulptur verlangen wir Naturwahrheit, aber doch nicht jede beliebige. Menſchen und Tiere ſollen realiſtiſch ſein. Fraglich iſt, ob wir etwas Scheußliches dargeſtellt haben wollen. Und wenn der Bildhauer an die Natur gebunden iſt, iſt ihm dann ein Faun, Amor, Engel verboten? Kalidés Bacchantin und ihr Panther ſind realiſtiſch; kommt es aber vor, daß eine Mänade auf einem Panther liegt und ihn aus einer Schale Wein lecken läßt? Wollen wir eine realiſtiſche Kunſtübung der Art, daß von allen Menſchen Statuen mindeſtens in Gips angefertigt, daß Maſſenerſcheinungen, wie eine Kompagnie Soldaten auf Säulen geſtellt werden? Oder fragen wir vielmehr mit Goethe: was ſoll das Reale an ſich? Wir werden wohl nur eine Auswahl haben wollen von uns lieben oder bedeutenden Menſchen, von Dingen, die ſchön oder bedeutſam ſind, wie die Engel. Auch die griechiſchen Plaſtiker hatten nie Menſchen mit einem Schlangenunterleib geſehen und ſtellten ſie doch dar. Daß die Skulptur nicht in Realismus aufgehen kann, zeigt ſich ſchon in den bloßen Größenverhältniſſen ihrer Werke, was z. B. Ad. Stahr im Torſo (II 524. 1878) andeutet. Wo die natürliche Größe übertroffen oder verkleinert wird, haben wir keinen ſtrengen Realismus. Trotz aller lebendigen Wirkung waren daher Phidias' Zeus und Michel Angelos Moſes nicht realiſtiſch.

Auch in der Malerei iſt uns nicht jeder Gegenſtand recht. Im Ganzen ſoll die Darſtellung naturwahr ſein: indeſſen machte Goethe auf zwei Ausnahmen aufmerkſam, Eckerm. III 108 und II 130. Derſelbe meinte, man fürchte zum Tier zu werden, wenn man die ewigen Schafſtälle ſieht. Wünſchen wir jeden beliebigen Fleck der Natur porträtirt, jeden großen Mann in beliebiger Stellung, etwa wie er ſich die Stiefeln anzieht, an einem feſtſitzenden Weinkork abmüht? Offenbar iſt es nicht erlaubt, Alles zu malen, wenn es auch

im Einzelnen naturwahr wäre. Andrerseits wird Vieles gemalt, was entweder unmöglich ist, oder nie Gegenstand der Anschauung war. Man denke an Hennebergs Jagd nach dem Glück, an Heinr. Mückes hl. Katharina, die von Engeln zum Himmel getragen wird. Haben je die Musen und Götter in der Luft geschwebt, wie auf Kaulbachs Bild Homer und die Griechen?

Nur eben erwähnt seien alle Darstellungen von Personen der heiligen Geschichte. Die Marien sind, wie H. Grimm bemerkt, blond und braun, einander unähnlich u. s. w. Kurz, die Malerei ist nicht an den Realismus gebunden.[1]) Vielmehr sind wir dem Künstler dankbar, wenn er unsre liebsten Gedanken und teuersten Träume, die Sehnsucht des Gemüts und den Trost einer idealistischen Hoffnung mit seinen Mitteln darstellt. Freilich kann die Symbolik auch fade und geschmacklos sein, wie bei den sogen. modernen Präraffaeliten. Wir schließen wieder mit Goethes Weisheit: das ist die wahre Idealität, die sich realer Mittel so zu bedienen weiß, daß das erscheinende Wahre die Täuschung hervorbringt, als sei es wirklich.

Selbst die Künste, welche, wie Skulptur und Malerei, eng mit der Wirklichkeit verbunden sind, binden sich nicht an diese, sondern gehen nach Form und Inhalt ihre eigenen Wege. Wenn auch das Drama wesentlich das menschliche Leben darstellt, so werden wir, da es eine Kunst ist, nicht erstaunt sein, daß es am Wesen anderer Künste teilnimmt, sich also auch nicht an den Realismus bindet.

β. Die besonderen Arten des Dramas.

Das allgemeine Interesse am Drama spezialisirt sich in besondere Arten, wie seine mancherlei Namen beweisen. Verschiedene Arten des Dramas müssen verschiedenen Bedürfnissen des Geistes entsprechen. Die häufigsten Namen sind Schauspiel, Trauerspiel, Lustspiel. Wir beginnen mit dem Trauerspiel, weil es im Abendland, bei den Griechen, zuerst als charakteristisch gesonderte Erscheinung sich ausbildete.

Das Trauerspiel.

Es ist gesagt, daß der Name Tragödie nur eine Äußerlichkeit bezeichnete, nicht das Wesen der Handlung. Unterlassen wir eine Musterung der griechischen Stücke dieses Namens darauf hin, ob sie

[1]) vgl. Zur Ästhet. u. Technik der bild. Künste. Akad. Reden von Sir Joshua Reynolds, übersetzt von Leisching. 1893 p. 56. 215 f.

traurig oder fröhlich enden, ſo bleibt allgemein zu fragen, was die Tragödie darſtellte, warum man an ihr Gefallen findet, was tragiſch iſt.

Zunächſt die Motive des Trauerſpiels. Alle Handlungen, die einer moraliſchen Beurteilung unterliegen, ſind für das Leben der Geſamtheit von Bedeutung, wenn ſie ſich auch nicht ſo genau wie auf phyſiſchem Gebiet durch Differenzialrechnung feſtſtellen läßt. Aber durch ſeine Eigenart wirkt ein Menſch immer mindeſtens auf einen kleinen Kreis und ſomit auf einen, wenn auch winzigen, Teil des Ganzen. Nicht alle ſolche Handlungen hängen gleich eng mit dem Leben der Geſamtheit, innerhalb welcher der Handelnde ſteht, zuſammen. Ein Liebesverhältnis wie das von Romeo und Julie war für den Staat ziemlich gleichgiltig. Hätte dagegen Yorks Entſcheidung in der Mühle von Tauroggen am 30. Dez. 1812, bei der er „willig ſeinen Kopf Sr. Majeſtät zu Füßen legte, wenn er gefehlt hätte", nicht zum guten Ende geführt, ſo wäre York ein tragiſcher Held geworden. Die Bedeutung eines tragiſchen Falles für die Geſamtheit iſt z. T. zufällig. Ein Mord kann keine öffentlichen Folgen haben; entſpringt er aus dem düſteren Wahnſinn des Tyrannenhaſſes, ſo können die öffentlichen Folgen ſehr bedeutend ſein. Die tragiſchen Motive ſind alſo nicht nach den Folgen an ſich, ſondern zunächſt nach dem perſönlichen Urſprung zu betrachten.

Zunächſt begegnen uns allerlei Liebesmotive. Man liebt gegen den Willen der Eltern, gegen die Konvention; Phädra den Stiefſohn, Karlos die Stiefmutter; Manuel und Ceſar dasſelbe Mädchen, noch dazu leider ihre Schweſter; Hero, die ſo haſtig und leider zur Unzeit ihr Herz entdeckt, gegen das prieſterliche Gebot. Othello und Medea ſind eiferſüchtig. Die Marwood mag den elenden Mellefont nicht aufgeben, zumal Sara mit jenem voreiligen Jauchzen ſagt, ob ſie ſelbſt nicht das glücklichſte Frauenzimmer mit ihrem Mellefont ſein würde.

Andere Dramen zeigen uns Konflikte zwiſchen Moral und Geſetz. Antigone will ihre Schweſterliebe nicht unterdrücken und daher ihren Bruder beſtatten, was nach dem Gebot des Herrſchers unterbleiben ſoll. Oreſt fühlt ſich zur Blutrache verpflichtet und doch ſoll man nicht die Mutter töten. Oktavio ſchwankt zwiſchen dem Eid gegen den Kaiſer und Freundſchaft. Soll ein Kind aus Pietät ein Verbrechen der Eltern nicht nur nicht anzeigen, ſondern etwa durch eine

Unwahrheit verhüllen? Soll eine Mutter den Fehltritt eines Kindes geſtehn, wenn dadurch der Vater ruinirt wird, das Kind dem Elend verfällt? Der Alkalde von Zalamea glaubt ſein Recht ſonſt nicht zu finden; daher greift er gegen das Geſetz zur Selbſthilfe. Ein Arzt, mit dem Elend der Menſchen bekannt, hat ſich die Theſe gebildet, daß man die Geſellſchaft von hoffnungsloſen Individuen befreien muß. Es heißt zwar, du ſollſt nicht töten: aber da iſt ein verbummelter Sohn, der Eltern und Braut mit unausdenkbarem Verdruß bedroht, übrigens auch geiſteskrank ſcheint. Bei einem ſchlimmen Anfall will ihm der Arzt etwas zu viel Morphium geben; es wird entdeckt und der Arzt verfällt der Strafe.

Ehrgeiz treibt zur Intrigue im bürgerlichen Leben, zur Verleumdung eines Nebenbuhlers; für den Staat bedeutſam wird er bei Fieſko, Wallenſtein, Demetrius, Makbeth.

Religiöſe Motive machen ſich geltend. Eine Chriſtin liebt einen Heiden; folgt ſie dieſem Triebe, ſo wird ſie abtrünnig und von den Ihrigen verſtoßen; will ſie das nicht, ſo kann ſie freiwillig das Leben verlaſſen. In dem guten Glauben, daß unter den chriſtlichen Bekenntniſſen nur eines die Wahrheit enthält, wird eine blutige Verfolgung des andern unternommen. Ein Chriſt gerät in die Gewalt der Heiden; er hält es für ſeine Pflicht, allen Qualen und jeder Erniedrigung zu trotzen und ſeinen Glauben zu bekennen, obgleich er dabei zu Grunde geht.

Jemand kann zu Grunde gehn nur durch Mißgeſchick. Ein fleißiger Kaufmann will eine neue Induſtrie ſchaffen. Er verwendet ſeine Erſparniſſe zu einem Etabliſſement; gerät dabei wegen eines Waſſerlaufs mit einem unfreundlichen Nachbar in einen teuren und unglücklichen Prozeß. Ein ſchlechter Werkführer ruinirt koſtbare Maſchinen; eine Änderung der Handelspolitik erſchwert die Ausfuhr des Fabrikats, das auf den Welthandel angewieſen iſt, oder erleichtert die Einfuhr ausländiſcher Konkurrenz. Aktionäre werden vergeblich geſucht. Einer hat falſche Nachrichten über den Unternehmer erhalten und lehnt ab; andere ſcheuen ſich, weil angeblich ein großer Krieg droht. Da bricht denn der gehetzte Familienvater, der womöglich noch Familienkummer zu tragen hat, zuſammen u. ſ. w. Ein Anderer iſt durch den Zuſammenbruch eines Bankinſtituts um ſein Vermögen gekommen und glaubt nicht weiter leben zu können, namentlich ohne die bisherige, wenn auch nicht verſchwenderiſche,

Repräſentation. Da entſteht der gräßliche Gedanke eines Familien-Maſſenmordes. Man ſollte denken, alle Schreckniſſe des Lebens wären in jenen Flüchen 5 Moſ. 28, 15 f. erſchöpft. Aber das Grauſige einer ſolchen Kataſtrophe, bei der noch der Vater mit einem Sohne ringen muß, der nicht in den Tod will, deſſen mannichfaltige Schreckniſſe er, in tiefer Nacht aus dem Schlaf gerüttelt, um ſich ſieht, iſt eine düſtere Bereicherung moderner Erfahrung.

Nicht dies Alles wird gleich geeignet ſein für ein Trauerſpiel, dennoch würden wir ſolche Darſtellung ſo nennen. Köſtlin hat recht damit, daß das Tragiſche immer ernſt, aber nicht immer erhaben iſt. Es giebt ein Tragiſches der bloß niederdrückenden Art im Gegenſatz zu dem der befreienden und erhebenden Art. Wenn Volkelt nur traurig, nicht tragiſch, alles Leid und Elend nennen will, bei dem der Kontraſt dieſes Schickſals gegen die Größe des Leidenden nicht empfunden wird, ſo blieben die obigen Familiengeſchichten doch Trauerſpiele, allerdings keine Muſtertragödien. Von den rein unglücklichen Verkettungen des Schickſals abgeſehen, die einen Menſchen ohne Schuld zu Fall bringen, ſind die Motive z. B. von Volkelt und Günther in einige Klaſſen gruppirt worden. Perſönliche Bedürfniſſe, wie Liebe, Glanz, Macht, Genußſucht, vertragen ſich nicht mit dem Lauf der Welt. Konflikte objektiv gegebener Pflichten mit ſubjektiv als ſittlich empfundenen Grundſätzen haben traurigen Ausgang. Rein böſe Zwecke führen zum Fall. Gute Zwecke werden mit falſchen Mitteln verfolgt. Rein innerer Zwieſpalt zerreibt und zerreißt den Helden.

Sind damit die Motive im Allgemeinſten genannt, ſo haben wir weiter zu fragen, warum man an ſolchen Sachen Vergnügen empfindet. Wer mir eine traurige Geſchichte erzählt, an der nichts mehr zu ändern iſt, kann es aus verſchiedenen Beweggründen thun. Da aber die Dichter im Großen nur die Stimme des Publikums ſind, womit ihr Verdienſt und ihre perſönliche Bedeutung nicht geſchmälert werden ſoll, ſo wird das, was der Dichter ſagt, im Grunde unſerm eignen Bedürfnis entſpringen. Eine traurige Geſchichte kann mir zur Warnung erzählt werden, oder zum Troſt, alſo auch zur Erhebung. Der Erzähler kann ſie als Beweis einer Theſe betrachten; er kann mein Urteil über eine gewiſſe Art von Leidenſchaften berichtigen wollen; er kann aus mehreren Gründen reden; er kann auch ſich ſelbſt tröſten wollen, indem er Helden, die ſchuldig geworden

sind, oder viel gelitten haben, schön darstellt, ihre Schuld abschwächt durch Schilderung der Umgebung u. dgl. Er kann die Geschichte erzählen, bloß weil sie interessant ist. Ich sehe da nirgends den unmittelbaren, klaren Zweck, Mitleid zu erregen, als Motiv des Erzählers. Möglich ist dies, wenn ich belehrt werden soll, daß Jemand nicht sowohl zu verdammen, als zu bemitleiden ist. Der Dichter will zunächst für seine Personen interessiren; wenn es ihnen schlecht geht, wird dieses Interesse sich darin zeigen, daß man Teilnahme empfindet. Aber einen unmittelbaren Stoß auf das Mitleid hin kann ich in der Tragödie nicht sehen. „Die Leidenschaft bringt Leiden" kann auf so vielfache Art dargestellt werden. Dann sehen wir zunächst bloß, wie es in der Welt zugeht, wenn wir es sonst nicht wüßten. Aber warum stellt der Dichter so Etwas dar? Weil das Leiden in hohem Grade zur Welt gehört und bei den Menschen mitsamt dem Dichter ein z. T. verständnisvolles Echo findet.

Selbst die edle Leidenschaft, die sich im Kampf ums Recht wirksam zeigt, bringt Leiden; also wird uns z. B. Michael Kohlhaas nahe gehn. Unter normalen Verhältnissen wird also doch fremdes Leid Mitleid erregen. Wenn wir gern Tragödien sehen, müssen wir uns also scheinbar freuen, Mitleid zu empfinden. So dachte bekanntlich Aristoteles, dessen Definition (in der Übersetzung von Überweg) auch hier Platz finden möge: „Die Tragödie ist die nachbildende Darstellung einer ernsten, in sich geschlossenen Handlung von beträchtlichem Umfang, mittels einer Rede, welche durch verschiedene, gesondert je nach den Teilen des Dichtwerks zur Anwendung gelangende Arten des Schmuckes verschönert ist, und zwar eine durch handelnde Personen und nicht in der Form der Erzählung vollzogene Nachbildung, welche durch Erregung von Mitleid und Furcht die Befreiung (Katharsis) von derartigen Gefühlen zum Enderfolge hat." (Diese Katharsis scheint eine erleichternde Entladung von diesen Gefühlen grade durch ihre Erregung zu bedeuten, nicht eine Reinigung und Läuterung der Gefühle.)

Schiller definirt: Die Tragödie wäre demnach die dichterische Nachahmung einer zusammenhängenden Reihe von Begebenheiten (einer vollständigen Handlung), welche uns Menschen in einem Zustande des Leidens zeigt und zur Absicht hat, unser Mitleid zu erregen. Wenn wir eine Tragödie gern sehen, hätten wir also demnach Vergnügen am Mitleid? Was ist denn Mitleid?

Repräsentation. Da entsteht der gräßliche Gedanke eines Familien-Massenmordes. Man sollte denken, alle Schreckniſſe des Lebens wären in jenen Flüchen 5 Moſ. 28, 15 f. erſchöpft. Aber das Grauſige einer ſolchen Kataſtrophe, bei der noch der Vater mit einem Sohne ringen muß, der nicht in den Tod will, deſſen mannichfaltige Schreckniſſe er, in tiefer Nacht aus dem Schlaf gerüttelt, um ſich ſieht, iſt eine düſtere Bereicherung moderner Erfahrung.

Nicht dies Alles wird gleich geeignet ſein für ein Trauerſpiel, dennoch würden wir ſolche Darſtellung ſo nennen. Köſtlin hat recht damit, daß das Tragiſche immer ernſt, aber nicht immer erhaben iſt. Es giebt ein Tragiſches der bloß niederdrückenden Art im Gegenſatz zu dem der befreienden und erhebenden Art. Wenn Volkelt nur traurig, nicht tragiſch, alles Leid und Elend nennen will, bei dem der Kontraſt dieſes Schickſals gegen die Größe des Leidenden nicht empfunden wird, ſo blieben die obigen Familiengeſchichten doch Trauerſpiele, allerdings keine Muſtertragödien. Von den rein unglücklichen Verkettungen des Schickſals abgeſehen, die einen Menſchen ohne Schuld zu Fall bringen, ſind die Motive z. B. von Volkelt und Günther in einige Klaſſen gruppirt worden. Perſönliche Bedürfniſſe, wie Liebe, Glanz, Macht, Genußſucht, vertragen ſich nicht mit dem Lauf der Welt. Konflikte objektiv gegebener Pflichten mit ſubjektiv als ſittlich empfundenen Grundſätzen haben traurigen Ausgang. Rein böſe Zwecke führen zum Fall. Gute Zwecke werden mit falſchen Mitteln verfolgt. Rein innerer Zwieſpalt zerreibt und zerreißt den Helden.

Sind damit die Motive im Allgemeinſten genannt, ſo haben wir weiter zu fragen, warum man an ſolchen Sachen **Vergnügen** empfindet. Wer mir eine traurige Geſchichte erzählt, an der nichts mehr zu ändern iſt, kann es aus verſchiedenen Beweggründen thun. Da aber die Dichter im Großen nur die Stimme des Publikums ſind, womit ihr Verdienſt und ihre perſönli[illegible]deutung nicht ſchmälert werden ſoll, ſo wird das, was der [illegible] ſagt, im G[illegible] unſerm eignen Bedürfnis entſpringen. Eine [illegible] Geſchi[illegible] mir zur Warnung erzählt werden, oder zu[illegible] alſo Erhebung. Der Erzähler kann ſie als Bew[illegible] Theſe er kann mein Urteil über eine gewiſſe [illegible] richtigen wollen; er kann aus mehreren Gr[illegible] ſich ſelbſt tröſten wollen, indem er Helde[illegible]

[illegible] schön darstellt, ihre Schuld abschwächt durch Schilderung der Umgebung u. dgl. Er kann die Geschichte erzählen, bloß weil sie interessant ist. Ich sehe da nirgends den unmittelbaren, klaren Zweck, Mitleid zu erregen, als Motiv des Erzählers. Möglich ist dies, wenn ich belehrt werden soll, daß Jemand nicht sowohl zu verdammen, als zu bemitleiden ist. Der Dichter will zunächst für seine Personen interessiren; wenn es ihnen schlecht geht, wird dieses Interesse sich darin zeigen, daß man Teilnahme empfindet. Aber einen unmittelbaren Stoß auf das Mitleid hin kann ich in der Tragödie nicht sehen. „Die Leidenschaft bringt Leiden" kann auf so vielfache Art dargestellt werden. Dann sehen wir zunächst bloß, wie es in der Welt zugeht, wenn wir es sonst nicht wüßten. Aber warum stellt der Dichter so Etwas dar? Weil das Leiden in hohem Grade zur Welt gehört und bei den Menschen mitsamt dem Dichter ein z. T. verständnisvolles Echo findet.

Selbst die edle Leidenschaft, die sich im Kampf ums Recht wirksam zeigt, bringt Leiden; also wird uns z. B. Michael Kohlhaas nahe gehn. Unter normalen Verhältnissen wird also doch fremdes Leid Mitleid erregen. Wenn wir gern Tragödien sehen, müssen wir uns also scheinbar freuen, Mitleid zu empfinden. So dachte bekanntlich Aristoteles, dessen Definition (in der Übersetzung von Überweg) auch hier Platz finden möge: „Die Tragödie ist die nachbildende Darstellung einer ernsten, in sich geschlossenen Handlung von beträchtlichem Umfang, mittels einer Rede, welche durch verschiedene, gesondert je nach den Teilen des Dichtwerks zur Anwendung gelangende Arten des Schmuckes verschönert ist, und zwar eine durch handelnde Personen und nicht in der Form der Erzählung vollzogene Nachbildung, welche durch Erregung von Mitleid und Furcht die Befreiung (Katharsis) von derartigen Gefühlen zum Endverfolge hat." (Diese Katharsis scheint eine erleichternde Entladung von diesen Gefühlen [illegible] durch ihre [illegible]gung zu bedeuten, nicht eine Reinigung und [illegible]ng der [illegible])

[illegible] Die Tragödie wäre demnach die dichterische [illegible] Reihe von Begebenheiten [illegible] welche uns Menschen in einem [illegible] zur Absicht hat, unser Mitleid zu [illegible] Tragödie gern sehen, hätten wir also [illegible] Leid? Was ist denn Mitleid?

Spinoza ſagt uns: Das Mitleid iſt eine Traurigkeit, begleitet von dem Gedanken an das Böſe, was einem Andern zuſtößt, den wir uns ähnlich vorſtellen. Da aber die Traurigkeit an ſich übel ſei, ſo ſei Mitleid bei einem Menſchen, der nach Leitung der Vernunft lebt, an ſich ſchlimm und unnütz. Wer ſich aber weder durch Vernunft noch durch Mitleid bewegen läßt, Andern zu helfen, werde dennoch mit Recht unmenſchlich genannt, denn er ſcheint dem Menſchen unähnlich zu ſein. Wenn ſchon klar iſt, daß Mitleid eine Traurigkeit iſt, die aus dem Verluſt, den ein Anderer hat, entſteht, ſo ſei ſchwer zu ſagen, mit welchem Namen die Freude zu bezeichnen iſt, welche aus dem Glück (bono) eines Andern entſteht. Ein andrer Beobachter, Lukrez, ſagt[1]): ſüß, wenn der Sturm das Meer aufwühlt, vom Ufer aus das gewaltige Mühen eines Andern zu betrachten; nicht weil es eine angenehme Empfindung iſt, daß ein Andrer ſich quälen muß, ſondern weil es ſüß iſt, die Übel zu ſehen, von denen man ſelbſt frei iſt. So ſei es auch angenehmer, das gewaltige Ringen der Krieger in den Gefilden zu betrachten, ohne eigene Gefahr; am ſüßeſten jedoch ſeien die Tempel der Weisheit u. ſ. w.

Fragen wir endlich uns ſelbſt, ſo werden wir uns zunächſt erinnern, daß der Affekt des Mitleids bei verſchiedenen Menſchen in Bezug auf dieſelbe Sache ſehr verſchieden iſt, nicht nur, wenn es ſich um Tiere, ſondern auch, wenn es ſich um Menſchen handelt. Aber geſetzt, der Dichter hat einen Vorgang ſo wirkſam dargeſtellt, daß Alles gethan iſt, um Mitleid zu erregen, iſt es wirklich ſo, daß uns eine gute Tragödie mit dem traurigen Affekt des Mitleids entläßt, gleichſam in Moll-Stimmung? Oder iſt es anſcheinend ſo, daß berühmte Tragödien ganz offenbar unſer Mitleid erregen?[2]) Wie ſteht es mit Makbeth? Wie mit Othello, Lear, Richard III? Ich wüßte nicht, daß Makbeth beſondres Mitleid erregte, wenn es ſich auch theoretiſch aus ſeiner Vereinſamung rechtfertigen ließe; wir fühlen es mit Desdemona mehr als mit ihrem tropiſchen Verehrer. Haben wir mit Richard III Mitleid? Scheint uns nicht Lear weniger bedauernswert als Kordelia? Mag nun der Tragiker bewußt oder unbewußt auf unſer Mitleid hinarbeiten, ſo bleibt die Frage, ob uns Mitleid Vergnügen macht und wenn, warum.

Mir ſcheint Mitleid im gewöhnlichen Sinne in der That eine

[1]) vgl. Meineke com. gr. II, 2 p. 727. [2]) vgl. Volkelt p. 367 u. ſ.; Lipps p. 54. 61 u. ſ.

Traurigkeit zu sein und als solche kein Gegenstand des Vergnügens. Wenn im 18. Jahrh. so viel von wollüstigen Thränen die Rede ist, so kann damit nicht das Vergnügen des Schmerzes, sondern nur der erleichternden Entladung des Schmerzes oder der Rührseligkeit gemeint sein. Eine stete Neigung zum Mitleid müßte das Leben unerträglich machen, wie schon die häufige melancholische Reflexion über das Elend andrer Menschen den Lebensgenuß vermindert, oder, zu Thaten fortschreitend, zur verkehrten Vernachlässigung des eignen Lebens führen kann.

Wenn es aber wahr ist, daß das Mitleid eine nicht gesuchte Traurigkeit ist, erklärt dann Lukrez das tragische Vergnügen? Daß wir uns freuen, nicht die Plackereien Andrer zu tragen, von wütenden Leidenschaften und deren Folgen frei zu sein? Da nicht alle Menschen gleich empfinden, so könnte es wohl sein, daß mitunter Etwas von diesem Gefühl beim Genuß von Tragödien mitspielt. Aber das Tragische der Wirklichkeit, welches sehr wohl von ästhetischer Wirkung sein kann, dürfte dazu mehr Anlaß geben, als das Tragische des Kunstwerks und mir scheint unbeweisbar, daß der Dichter jene Wirkung erzielen will. Ein Held (wie es bezeichnend heißt), der seine Haut zu Markte trägt für Zwecke, die wir billigen, aber nicht ebenso vertreten können oder wollen, erregt Wohlgefallen wohl auch deswegen, weil er uns zuweilen einen Teil der Arbeit abnimmt. Jener Zuschauer des Lukrez nun betrachtet sich als durchaus unbeteiligt an den Schicksalen, die er da sieht.

Aber es läßt sich nicht einsehen, wie das tragische Vergnügen auf solchen unbeteiligten Zuschauer zurückzuführen ist. In den meisten Fällen ist er ja nicht unbeteiligt, wenn er auch nicht unmittelbar in die Handlung verflochten ist, oder einer analogen Situation nicht angehört oder bald angehören könnte. Einen großen Teil jener Affekte hat er selbst erlebt oder annähernd kennen gelernt. Er ist also durch Erinnerung oder Zukunft nicht jener bloße unbeteiligte Zuschauer. Demgemäß könnte sein Mitleid im Grunde Mitleid mit sich selbst sein. So schwach oder unglücklich sind die Menschen dort, so sind sie alle, so ich selbst. Im fremden Unglück, das ich da sehe, beklage ich mein eigenes, erlebtes oder mögliches. Wenn ich die Klagen aussprechen höre, fühle ich mich erleichtert, weil es meine eignen Klagen sind. Dann macht aber nicht das Mitleid Vergnügen; sondern das Gemüt fühlt sich erleichtert, weil dort, wo die Welt ihr düstres Ge-

ſicht zeigt, Schmerz, Klage, Wut, Verzweiflung ſo ausgeſprochen werden, wie der Zuſchauer ſelbſt ſie empfunden hat, oder glaubt, empfinden zu können.

Dazu kommt, daß das Mitleid eine Bethätigung des menſchlichen Weſens iſt, ſo ſehr, daß Schopenhauer glaubte, alle Liebe ſei Mitleid. Sogar Spinoza geſteht ja zu, daß es unmenſchlich wäre, gar kein Mitleid zu empfinden. Wenn nun die Tragödie alle ernſten Stimmungen der menſchlichen Natur erregt, ſo wird ſie naturgemäß auch Mitleid erregen. Und weil dies in unſrer Natur liegt, ſo wird auch das Mitleid nicht ohne Vergnügen ſein. Es erſcheint dann als eine Luſt, in der wir unſer Herz erwärmen und erweitern, unſer Gefühl ſympathiſch an Andre hingeben. Nur freilich müſſen ſie vom Dichter ſo dargeſtellt werden, daß ſie es verdienen. Denn unverdientes Mitleid gewähren, heißt, ſich ſelbſt wegwerfen. Es wäre dies eine Art der fahrläſſigen Wohlthätigkeit, die durchaus vom Übel iſt.

Wer aber nie harte Konflikte erlebt hat, durch weſſen Hirn nur Träume wie roſige Wölkchen, nicht wie düſtre Nebelſtreifen gezogen ſind, könnte demnach kein Vergnügen an der Tragödie haben? Ihre tiefſten Wirkungen wird ſie in dieſem Falle allerdings nicht üben. Es iſt zuviel verlangt, daß Alles von Allen gleich gewürdigt wird. Die Dichter ſelbſt haben ſich darüber keinen Illuſionen hingegeben. Aber der rechte Dichter wird auch auf jene vom Schickſal nicht gerüttelten Menſchen wirken, wenn ſie nur nicht ſtumpfſinnig ſind, und ſie zur Sympathie fortreißen. Denn dieſe iſt doch wohl, wie Schopenhauer ſagt, das empiriſche Hervortreten der metaphyſiſchen Identität des Willens durch die phyſiſche Vielheit ſeiner Erſcheinungen hindurch. Doch ſcheint noch eine Analogie mit jenen Perſonen des Dramas bei jedem beliebigen Zuſchauer wirkſam. Wenn das Leben, beſonders in der, von Vierkandt geſchilderten, Vollkultur ſelten ganz befriedigt, ſondern immer Etwas zu wünſchen übrig läßt, und wir in der Regel das überſchätzen, was wir nicht haben, alſo mit dem Weltlauf immer Etwas hadern, ſo entſteht, mehr oder weniger klar gefühlt, ein Schwanken zwiſchen Stolz und Reſignation.

> Iſt allen denen von uns der Tod gewiß, die nicht
> Ans Ziel der Wünſche kommen, ſo müſſen wir Alle dran

behauptet ein Bruchſtück der griechiſchen Komödie. Der Stolz iſt, außer der Ablehnung fremder Hilfe, durch deren Annahme wir eine gewiſſe Bedürftigkeit zugeſtehen würden, wie ein Mittel das, was wir

nicht haben, im Wert herab zu setzen und dadurch unsern Verlust zu verringern. Zum Raube lächeln, heißt den Dieb bestehlen, wie Shakespeare stärker sagt. Der Stolz verschmäht dann auch nicht nur die Auszeichnung in geringen oder gleichgiltigen Dingen, sondern wappnet uns gegen landläufige Meinungen und nichtigen Widerspruch. Ja er hält uns ab, unsre Wunden zu zeigen, damit wir, meint Schopenhauer, vor Andern nicht schwach oder bedürftig erscheinen. So suchte er selbst sich gelegentlich damit zu trösten, daß nicht der Ruhm das eigentlich Wertvolle sei, sondern das, wodurch man ihn verdiene. Ähnlich ist die Wirkung der Resignation, der Bescheidung. Ich habe dies und das nicht, was ich gern möchte; der Weltlauf ist nun so, wie ich an Beispielen sehe, darum bescheide ich mich. Wer weiß, wozu es gut ist, daß ich nicht Minister geworden, sondern Reichstagsabgeordneter geblieben bin.

Dieses allgemeine Schema des Schwankens zwischen Stolz und Resignation, diese Wahrnehmung, daß auch dort auf dem Theater die Menschen ihre Ziele nicht erreichen oder trotz Erreichung enttäuscht werden, findet ihr Echo denn doch in sehr vielen Gemütern. Dort scheitert Jemand in seinem Ehrgeiz; ich freilich mit Liebe — aber das Scheitern ist uns Beiden gemeinsam. Grade so wirkt die Musik verschieden. Sie wird in Tristan und Isolde doch nicht von vielen Menschen mit analoger Erfahrung genossen. Aber von der Szene hinweg kann Einer an diese, der Andre an jene unerfüllte Befriedigung denken, wozu die Musik den einer mannichfaltigen Anwendung fähigen Gefühlston bietet. Die Frage, ob uns das Trauerspiel ausschließlich zur Resignation hinleitet, haben wir erst später zu betrachten.

Noch ist zu bemerken, daß wir zum Mitleid keinen rechten Anlaß haben, wenn der Held mit ungebrochener Kraft und mit Trotz leidet, oder sein Verfehlen nicht als solches empfindet.

Wir müssen aber den Blick nicht bloß auf das richten, was die Menschen im Trauerspiel leiden, sondern auch auf das, was sie thun. Wenn man, ohne die Welt zu überschätzen, sich nicht entschließen kann, mit Schopenhauer jedes einzige Leben ein Trauerspiel zu nennen, so gehören zum Trauerspiel spezifische Eigenheiten. Die Handelnden zeigen, wie oft bemerkt wurde, eine Steigerung des Durchschnitts, mehr Kraft und Leidenschaft; sie geraten in peinliche Konflikte, sie kämpfen gegen die Weltgewalten mit Schwung, Trotz,

idealistischem Eifer, konzentrirter Bosheit, verblendeter Wut. Solche Steigerung der gewöhnlichen Kraft ist aber allemal für uns von Interesse, ob wir es nun schön oder erhaben nennen wollen. Wir suchen ja doch auch in der Natur das Außergewöhnliche auf, das Meer, die Berge, brausende Wasserfälle, das träumerische Geheimnis weiter Waldungen, während eine grüne lauschige Wiese mit viel Vergißmeinnicht ihre Reize für die meisten Menschen bald erschöpft.

Wenn sich dort auf der Bühne gewaltige Gewitterstürme austoben und beim Zucken des Blitzes die Tiefen der Seele erleuchtet werden, so findet der Zuschauer in dem Reichtum und in der Stärke der Affekte das wieder, was, wenigstens der Möglichkeit nach, auch der Grund seines eignen Wesens ist. Im Grunde ist in jedem Menschen der Keim zu allen jenen Handlungen vorhanden; er hat eine gewisse Tendenz zur Entfaltung und das eigene Wollen tönt mit, wie die Obertöne zu den Grundtönen. Die bloße Form des Wollens, daß es stark, standhaft, konsequent, mutig ist, erregt Wohlgefallen, sodaß, wie bekannt, auch der geschickte und energische Bösewicht ästhetisch anregend ist. Aber auch der Inhalt des Wollens kann uns Vergnügen machen. Unser großer Dramatiker, welchem wir Frivolität am wenigsten vorwerfen können, betont zwar wiederholt und mit Recht, daß der einzige Zweck der Kunst das Vergnügen ist, daß sie nur ergötzen, nicht Moral predigen soll; aber deswegen kann uns der Beifall an einem moralischen Willensgemälde nicht verboten sein, so vorsichtig auch der Dichter jede moralische Aufdringlichkeit vermeiden wird.

Antigone (von der Schopenhauer nichts hält) begräbt den Bruder Polyneikes gegen Kreons Verbot, indem sie sich auf eine Pflicht beruft, die nicht von heute und gestern, sondern ewig ist. Dieses löbliche Verhalten widerstrebt nur leider der Staatsraison. Sie erleidet ein Martyrium durch ihren Willen, welcher vor der Welt nicht recht ist, aber uns an sich gefällt. Ein Staatsmann sei fest überzeugt, daß er gewisse Dinge zum Heil des Vaterlandes durchsetzen muß, obgleich er dadurch den Haß einer Partei oder aller Parteien erregt; er brauche etwas diktatorische Mittel, so können wir nach der Darstellung des Dichters leicht jenen Willen des Staatsmannes an sich löblich finden.

Sehen wir nun einen starken Willen in der Tragödie auf ein Ziel losgehen, so wird seine kräftige Selbstbehauptung ohne weiteres

unsern Beifall erregen. Wir haben im Grunde dasselbe Bedürfnis, uns zu behaupten. Er will die Welt in einem gewissen Ausschnitt zwingen; das wollen wir auch. Er wird angefochten und dadurch zu erhöhter Energie entflammt; das erregt unsre Achtung, da wir wissen, daß wir unsren lieben Mitmenschen gelegentlich die Zähne zeigen müssen. Er gerät in Unglück und Schuld, aber unterwirft sich nicht, sondern trägt kraftvoll die Konsequenzen seiner Handlungen; das werden wir würdig, zuweilen sogar erhaben finden. Kraftvoll im Thun, standhaft im Leiden ist ein Typus, welcher uns gefällt. Hören wir Trauer über zertretenes Glück, schlecht belohntes Wohlwollen, quälende Selbstanklagen, unverschuldete oder verschuldete Demütigungen, Opfer, welche der Bosheit fallen, so wird unter andern Trieben unsres Wesens auch das Mitleid zur Bethätigung kommen. Sie bleibt aber insofern ideal, als das Mitleid hier nicht, wie sonst im Leben, an eine Linderung des fremden Leides denken kann, sondern sich unabänderlichen Thatsachen gegenüber sieht.

Die Stimmung, in welcher uns die Tragödie entläßt, ist also mannichfaltig. Der allgemeinste Eindruck ist vielleicht der, daß sie unsre Einsicht über das Leben erweitert hat. Wir wissen jetzt wieder noch besser, wie wahr es ist „ich bin ein Mensch und das heißt Kämpfer sein." Wir haben Mitleid gefühlt mit den Personen des Dramas; mit uns selbst, insofern wir Analoges erlebt haben oder erleben können. Wir haben an den Affekten teilgenommen und uns z. T. sympathisch mit erregen lassen; wir fühlen uns erhoben durch die Kraft der Persönlichkeit, welche stark ist im Thun und im Leiden.

Es ist ganz klar, daß uns die Tragödie nicht bloß die düstere Seite der Welt zeigt, sondern auch die erhabene und fortreißende des Kampfes zwischen dem menschlichen Gemüt und den Weltgewalten und zwischen den eigenen, widerstrebenden Antrieben. Nach Schopenhauer dagegen wird uns im Trauerspiel die schreckliche Seite des Lebens vorgeführt, der Jammer der Menschheit, die Herrschaft des Zufalls und des Irrtums, der Fall der Gerechten, der Triumph des Bösen: also die unsrem Willen gradezu widerstrebende Beschaffenheit der Welt. Im Augenblick der tragischen Katastrophe werde uns, deutlicher als jemals, die Überzeugung, daß das Leben ein schwerer Traum sei, aus dem wir zu erwachen haben. Insofern sei die Wirkung des Trauerspiels analog der des dynamisch Erhabenen, indem es, wie dieses, uns über den Willen und sein Interesse hinaushebt

Traurigkeit zu sein und als solche kein Gegenstand des Vergnügens. Wenn im 18. Jahrh. so viel von wollüstigen Thränen die Rede ist, so kann damit nicht das Vergnügen des Schmerzes, sondern nur der erleichternden Entladung des Schmerzes oder der Rührseligkeit gemeint sein. Eine stete Neigung zum Mitleid müßte das Leben unerträglich machen, wie schon die häufige melancholische Reflexion über das Elend andrer Menschen den Lebensgenuß vermindert, oder, zu Thaten fortschreitend, zur verkehrten Vernachlässigung des eignen Lebens führen kann.

Wenn es aber wahr ist, daß das Mitleid eine nicht gesuchte Traurigkeit ist, erklärt dann Lukrez das tragische Vergnügen? Daß wir uns freuen, nicht die Plackereien Andrer zu tragen, von wütenden Leidenschaften und deren Folgen frei zu sein? Da nicht alle Menschen gleich empfinden, so könnte es wohl sein, daß mitunter etwas von diesem Gefühl beim Genuß von Tragödien mitspielt. Aber das Tragische der Wirklichkeit, welches sehr wohl von ästhetischer Wirkung sein kann, dürfte dazu mehr Anlaß geben, als das Tragische des Kunstwerks und mir scheint unbeweisbar, daß der Dichter jene Wirkung erzielen will. Ein Held (wie es bezeichnend heißt), der seine Haut zu Markte trägt für Zwecke, die wir billigen, aber nicht so vertreten können oder wollen, erregt Wohlgefallen wohl auch deshalb, weil er uns zuweilen einen Teil der Arbeit abnimmt. Der Zuschauer des Lukrez nun betrachtet sich als durchaus unbeteiligt an den Schicksalen, die er da sieht.

Aber es läßt sich nicht einsehen, wie das tragische Vergnügen auf den unbeteiligten Zuschauer zurückzuführen ist. In den meisten Fällen ist er ja nicht unbeteiligt, wenn er auch nicht unmittelbar in die Handlung verflochten ist, oder einer analogen Situation nicht angehören könnte. Einen großen Teil jener Affekte hat er selbst erlebt oder annähernd kennen gelernt. Er ist also durch Erinnerung oder Zukunft nicht jener bloße unbeteiligte Zuschauer. Vielleicht könnte sein Mitleid im Grunde Mitleid mit sich selbst sein. So schwach oder unglücklich sind die Menschen dort, so sind sie so ich selbst. Im fremden Unglück, das ich da sehe, beklage ich ein eigenes, erlebtes oder mögliches. Wenn ich die Klagen aushöre, fühle ich mich erleichtert, weil es meine eignen Klagen sind. Dann macht aber nicht das Mitleid Vergnügen; sondern das Herz fühlt sich erleichtert, weil dort, wo die Welt ihr düstres Ge-

Repräſentation. Da entſteht der gräßliche Gedanke eines Familien-Maſſenmordes. Man ſollte denken, alle Schreckniſſe des Lebens wären in jenen Flüchen 5 Moſ. 28, 15 f. erſchöpft. Aber das Grauſige einer ſolchen Kataſtrophe, bei der noch der Vater mit einem Sohne ringen muß, der nicht in den Tod will, deſſen mannichfaltige Schreckniſſe er, in tiefer Nacht aus dem Schlaf gerüttelt, um ſich ſieht, iſt eine düſtere Bereicherung moderner Erfahrung.

Nicht dies Alles wird gleich geeignet ſein für ein Trauerſpiel, dennoch würden wir ſolche Darſtellung ſo nennen. Köſtlin hat recht damit, daß das Tragiſche immer ernſt, aber nicht immer erhaben iſt. Es giebt ein Tragiſches der bloß niederdrückenden Art im Gegenſatz zu dem der befreienden und erhebenden Art. Wenn Volkelt nur traurig, nicht tragiſch, alles Leid und Elend nennen will, bei dem der Kontraſt dieſes Schickſals gegen die Größe des Leidenden nicht empfunden wird, ſo blieben die obigen Familiengeſchichten doch Trauerſpiele, allerdings keine Muſtertragödien. Von den rein unglücklichen Verkettungen des Schickſals abgeſehen, die einen Menſchen ohne Schuld zu Fall bringen, ſind die Motive z. B. von Volkelt und Günther in einige Klaſſen gruppirt worden. Perſönliche Bedürfniſſe, wie Liebe, Glanz, Macht, Genußſucht, vertragen ſich nicht mit dem Lauf der Welt. Konflikte objektiv gegebener Pflichten mit ſubjektiv als ſittlich empfundenen Grundſätzen haben traurigen Ausgang. Rein böſe Zwecke führen zum Fall. Gute Zwecke werden mit falſchen Mitteln verfolgt. Rein innerer Zwieſpalt zerreibt und zerreißt den Helden.

Sind damit die Motive im Allgemeinſten genannt, ſo haben wir weiter zu fragen, warum man an ſolchen Sachen *Vergnügen* empfindet. Wer mir eine traurige Geſchichte erzählt, an der nichts mehr zu ändern iſt, kann es aus verſchiedenen Beweggründen thun. Da aber die Dichter im Großen nur die Stimme des Publikums ſind, womit ihr Verdienſt und ihre perſönliche Bedeutung nicht geſchmälert werden ſoll, ſo wird das, was der Dichter ſagt, im Grunde unſerm eignen Bedürfnis entſpringen. Eine traurige Geſchichte kann mir zur Warnung erzählt werden, oder zum Troſt, alſo auch zur Erhebung. Der Erzähler kann ſie als Beweis einer Theſe betrachten; er kann mein Urteil über eine gewiſſe Art von Leidenſchaften berichtigen wollen; er kann aus mehreren Gründen reden; er kann auch ſich ſelbſt tröſten wollen, indem er Helden, die ſchuldig geworden

sind, oder viel gelitten haben, schön darstellt, ihre Schuld abschwächt durch Schilderung der Umgebung u. dgl. Er kann die Geschichte erzählen, bloß weil sie interessant ist. Ich sehe da nirgends den unmittelbaren, klaren Zweck, Mitleid zu erregen, als Motiv des Erzählers. Möglich ist dies, wenn ich belehrt werden soll, daß Jemand nicht sowohl zu verdammen, als zu bemitleiden ist. Der Dichter will zunächst für seine Personen interessiren; wenn es ihnen schlecht geht, wird dieses Interesse sich darin zeigen, daß man Teilnahme empfindet. Aber einen unmittelbaren Stoß auf das Mitleid hin kann ich in der Tragödie nicht sehen. „Die Leidenschaft bringt Leiden" kann auf so vielfache Art dargestellt werden. Dann sehen wir zunächst bloß, wie es in der Welt zugeht, wenn wir es sonst nicht wüßten. Aber warum stellt der Dichter so Etwas dar? Weil das Leiden in hohem Grade zur Welt gehört und bei den Menschen mitsamt dem Dichter ein z. T. verständnisvolles Echo findet.

Selbst die edle Leidenschaft, die sich im Kampf ums Recht wirksam zeigt, bringt Leiden; also wird uns z. B. Michael Kohlhaas nahe gehn. Unter normalen Verhältnissen wird also doch fremdes Leid Mitleid erregen. Wenn wir gern Tragödien sehen, müssen wir uns also scheinbar freuen, Mitleid zu empfinden. So dachte bekanntlich Aristoteles, dessen Definition (in der Übersetzung von Überweg) auch hier Platz finden möge: „Die Tragödie ist die nachbildende Darstellung einer ernsten, in sich geschlossenen Handlung von beträchtlichem Umfang, mittels einer Rede, welche durch verschiedene, gesondert je nach den Teilen des Dichtwerks zur Anwendung gelangende Arten des Schmuckes verschönert ist, und zwar eine durch handelnde Personen und nicht in der Form der Erzählung vollzogene Nachbildung, welche durch Erregung von Mitleid und Furcht die Befreiung (Katharsis) von derartigen Gefühlen zum Enderfolge hat." (Diese Katharsis scheint eine erleichternde Entladung von diesen Gefühlen grade durch ihre Erregung zu bedeuten, nicht eine Reinigung und Läuterung der Gefühle.)

Schiller definirt: Die Tragödie wäre demnach die dichterische Nachahmung einer zusammenhängenden Reihe von Begebenheiten (einer vollständigen Handlung), welche uns Menschen in einem Zustande des Leidens zeigt und zur Absicht hat, unser Mitleid zu erregen. Wenn wir eine Tragödie gern sehen, hätten wir also demnach Vergnügen am Mitleid? Was ist denn Mitleid?

Spinoza ſagt uns: Das Mitleid iſt eine Traurigkeit, begleitet von dem Gedanken an das Böſe, was einem Andern zuſtößt, den wir uns ähnlich vorſtellen. Da aber die Traurigkeit an ſich übel ſei, ſo ſei Mitleid bei einem Menſchen, der nach Leitung der Vernunft lebt, an ſich ſchlimm und unnütz. Wer ſich aber weder durch Vernunft noch durch Mitleid bewegen läßt, Andern zu helfen, werde dennoch mit Recht unmenſchlich genannt, denn er ſcheint dem Menſchen unähnlich zu ſein. Wenn ſchon klar iſt, daß Mitleid eine Traurigkeit iſt, die aus dem Verluſt, den ein Anderer hat, entſteht, ſo ſei ſchwer zu ſagen, mit welchem Namen die Freude zu bezeichnen iſt, welche aus dem Glück (bono) eines Andern entſteht. Ein andrer Beobachter, Lukrez, ſagt[1]): ſüß, wenn der Sturm das Meer aufwühlt, vom Ufer aus das gewaltige Mühen eines Andern zu betrachten; nicht weil es eine angenehme Empfindung iſt, daß ein Andrer ſich quälen muß, ſondern weil es ſüß iſt, die Übel zu ſehen, von denen man ſelbſt frei iſt. So ſei es auch angenehmer, das gewaltige Ringen der Krieger in den Gefilden zu betrachten, ohne eigene Gefahr; am ſüßeſten jedoch ſeien die Tempel der Weisheit u. ſ. w.

Fragen wir endlich uns ſelbſt, ſo werden wir uns zunächſt erinnern, daß der Affekt des Mitleids bei verſchiedenen Menſchen in Bezug auf dieſelbe Sache ſehr verſchieden iſt, nicht nur, wenn es ſich um Tiere, ſondern auch, wenn es ſich um Menſchen handelt. Aber geſetzt, der Dichter hat einen Vorgang ſo wirkſam dargeſtellt, daß Alles gethan iſt, um Mitleid zu erregen, iſt es wirklich ſo, daß uns eine gute Tragödie mit dem traurigen Affekt des Mitleids entläßt, gleichſam in Moll-Stimmung? Oder iſt es anſcheinend ſo, daß berühmte Tragödien ganz offenbar unſer Mitleid erregen?[2]) Wie ſteht es mit Makbeth? Wie mit Othello, Lear, Richard III? Ich wüßte nicht, daß Makbeth beſondres Mitleid erregte, wenn es ſich auch theoretiſch aus ſeiner Vereinſamung rechtfertigen ließe; wir fühlen es mit Desdemona mehr als mit ihrem tropiſchen Verehrer. Haben wir mit Richard III Mitleid? Scheint uns nicht Lear weniger bedauernswert als Kordelia? Mag nun der Tragiker bewußt oder unbewußt auf unſer Mitleid hinarbeiten, ſo bleibt die Frage, ob uns Mitleid Vergnügen macht und wenn, warum.

Mir ſcheint Mitleid im gewöhnlichen Sinne in der That eine

[1]) vgl. Meineke com. gr. II, 2 p. 727. [2]) vgl. Volkelt p. 367 u. ſ.; Lipps p. 54. 61 u. ſ.

Traurigkeit zu sein und als solche kein Gegenstand des Vergnügens. Wenn im 18. Jahrh. so viel von wollüstigen Thränen die Rede ist, so kann damit nicht das Vergnügen des Schmerzes, sondern nur der erleichternden Entladung des Schmerzes oder der Rührseligkeit gemeint sein. Eine stete Neigung zum Mitleid müßte das Leben unerträglich machen, wie schon die häufige melancholische Reflexion über das Elend andrer Menschen den Lebensgenuß vermindert, oder, zu Thaten fortschreitend, zur verkehrten Vernachlässigung des eignen Lebens führen kann.

Wenn es aber wahr ist, daß das Mitleid eine nicht gesuchte Traurigkeit ist, erklärt dann Lukrez das tragische Vergnügen? Daß wir uns freuen, nicht die Plackereien Andrer zu tragen, von wütenden Leidenschaften und deren Folgen frei zu sein? Da nicht alle Menschen gleich empfinden, so könnte es wohl sein, daß mitunter Etwas von diesem Gefühl beim Genuß von Tragödien mitspielt. Aber das Tragische der Wirklichkeit, welches sehr wohl von ästhetischer Wirkung sein kann, dürfte dazu mehr Anlaß geben, als das Tragische des Kunstwerks und mir scheint unbeweisbar, daß der Dichter jene Wirkung erzielen will. Ein Held (wie es bezeichnend heißt), der seine Haut zu Markte trägt für Zwecke, die wir billigen, aber nicht ebenso vertreten können oder wollen, erregt Wohlgefallen wohl auch deswegen, weil er uns zuweilen einen Teil der Arbeit abnimmt. Jener Zuschauer des Lukrez nun betrachtet sich als durchaus unbeteiligt an den Schicksalen, die er da sieht.

Aber es läßt sich nicht einsehen, wie das tragische Vergnügen auf solchen unbeteiligten Zuschauer zurückzuführen ist. In den meisten Fällen ist er ja nicht unbeteiligt, wenn er auch nicht unmittelbar in die Handlung verflochten ist, oder einer analogen Situation nicht angehört oder bald angehören könnte. Einen großen Teil jener Affekte hat er selbst erlebt oder annähernd kennen gelernt. Er ist also durch Erinnerung oder Zukunft nicht jener bloße unbeteiligte Zuschauer. Demgemäß könnte sein Mitleid im Grunde Mitleid mit sich selbst sein. So schwach oder unglücklich sind die Menschen dort, so sind sie alle, so ich selbst. Im fremden Unglück, das ich da sehe, beklage ich mein eigenes, erlebtes oder mögliches. Wenn ich die Klagen aussprechen höre, fühle ich mich erleichtert, weil es meine eignen Klagen sind. Dann macht aber nicht das Mitleid Vergnügen; sondern das Gemüt fühlt sich erleichtert, weil dort, wo die Welt ihr düstres Ge-

ſicht zeigt, Schmerz, Klage, Wut, Verzweiflung ſo ausgeſprochen werden, wie der Zuſchauer ſelbſt ſie empfunden hat, oder glaubt, empfinden zu können.

Dazu kommt, daß das Mitleid eine Bethätigung des menſchlichen Weſens iſt, ſo ſehr, daß Schopenhauer glaubte, alle Liebe ſei Mitleid. Sogar Spinoza geſteht ja zu, daß es unmenſchlich wäre, gar kein Mitleid zu empfinden. Wenn nun die Tragödie alle ernſten Stimmungen der menſchlichen Natur erregt, ſo wird ſie naturgemäß auch Mitleid erregen. Und weil dies in unſrer Natur liegt, ſo wird auch das Mitleid nicht ohne Vergnügen ſein. Es erſcheint dann als eine Luſt, in der wir unſer Herz erwärmen und erweitern, unſer Gefühl ſympathiſch an Andre hingeben. Nur freilich müſſen ſie vom Dichter ſo dargeſtellt werden, daß ſie es verdienen. Denn unverdientes Mitleid gewähren, heißt, ſich ſelbſt wegwerfen. Es wäre dies eine Art der fahrläſſigen Wohlthätigkeit, die durchaus vom Übel iſt.

Wer aber nie harte Konflikte erlebt hat, durch weſſen Hirn nur Träume wie roſige Wölkchen, nicht wie düſtre Nebelſtreifen gezogen ſind, könnte demnach kein Vergnügen an der Tragödie haben? Ihre tiefſten Wirkungen wird ſie in dieſem Falle allerdings nicht üben. Es iſt zuviel verlangt, daß Alles von Allen gleich gewürdigt wird. Die Dichter ſelbſt haben ſich darüber keinen Illuſionen hingegeben. Aber der rechte Dichter wird auch auf jene vom Schickſal nicht gerüttelten Menſchen wirken, wenn ſie nur nicht ſtumpfſinnig ſind, und ſie zur Sympathie fortreißen. Denn dieſe iſt doch wohl, wie Schopenhauer ſagt, das empiriſche Hervortreten der metaphyſiſchen Identität des Willens durch die phyſiſche Vielheit ſeiner Erſcheinungen hindurch. Doch ſcheint noch eine Analogie mit jenen Perſonen des Dramas bei jedem beliebigen Zuſchauer wirkſam. Wenn das Leben, beſonders in der, von Vierkandt geſchilderten, Vollkultur ſelten ganz befriedigt, ſondern immer Etwas zu wünſchen übrig läßt, und wir in der Regel das überſchätzen, was wir nicht haben, alſo mit dem Weltlauf immer Etwas hadern, ſo entſteht, mehr oder weniger klar gefühlt, ein Schwanken zwiſchen Stolz und Reſignation.

> Iſt allen denen von uns der Tod gewiß, die nicht
> Ans Ziel der Wünſche kommen, ſo müſſen wir Alle dran

behauptet ein Bruchſtück der griechiſchen Komödie. Der Stolz iſt, außer der Ablehnung fremder Hilfe, durch deren Annahme wir eine gewiſſe Bedürftigkeit zugeſtehen würden, wie ein Mittel das, was wir

nicht haben, im Wert herab zu setzen und dadurch unsern Verlust zu verringern. Zum Raube lächeln, heißt den Dieb bestehlen, wie Shakespeare stärker sagt. Der Stolz verschmäht dann auch nicht nur die Auszeichnung in geringen oder gleichgiltigen Dingen, sondern wappnet uns gegen landläufige Meinungen und nichtigen Widerspruch. Ja er hält uns ab, unsre Wunden zu zeigen, damit wir, meint Schopenhauer, vor Andern nicht schwach oder bedürftig erscheinen. So suchte er selbst sich gelegentlich damit zu trösten, daß nicht der Ruhm das eigentlich Wertvolle sei, sondern das, wodurch man ihn verdiene. Ähnlich ist die Wirkung der Resignation, der Bescheidung. Ich habe dies und das nicht, was ich gern möchte; der Weltlauf ist nun so, wie ich an Beispielen sehe, darum bescheide ich mich. Wer weiß, wozu es gut ist, daß ich nicht Minister geworden, sondern Reichstagsabgeordneter geblieben bin.

Dieses allgemeine Schema des Schwankens zwischen Stolz und Resignation, diese Wahrnehmung, daß auch dort auf dem Theater die Menschen ihre Ziele nicht erreichen oder trotz Erreichung enttäuscht werden, findet ihr Echo denn doch in sehr vielen Gemütern. Dort scheitert Jemand in seinem Ehrgeiz; ich freilich mit Liebe — aber das Scheitern ist uns Beiden gemeinsam. Grade so wirkt die Musik verschieden. Sie wird in Tristan und Isolde doch nicht von vielen Menschen mit analoger Erfahrung genossen. Aber von der Szene hinweg kann Einer an diese, der Andre an jene unerfüllte Befriedigung denken, wozu die Musik den einer mannichfaltigen Anwendung fähigen Gefühlston bietet. Die Frage, ob uns das Trauerspiel ausschließlich zur Resignation hinleitet, haben wir erst später zu betrachten.

Noch ist zu bemerken, daß wir zum Mitleid keinen rechten Anlaß haben, wenn der Held mit ungebrochener Kraft und mit Trotz leidet, oder sein Verfehlen nicht als solches empfindet.

Wir müssen aber den Blick nicht bloß auf das richten, was die Menschen im Trauerspiel leiden, sondern auch auf das, was sie thun. Wenn man, ohne die Welt zu überschätzen, sich nicht entschließen kann, mit Schopenhauer jedes einzige Leben ein Trauerspiel zu nennen, so gehören zum Trauerspiel spezifische Eigenheiten. Die Handelnden zeigen, wie oft bemerkt wurde, eine Steigerung des Durchschnitts, mehr Kraft und Leidenschaft; sie geraten in peinliche Konflikte, sie kämpfen gegen die Weltgewalten mit Schwung, Trotz,

idealistischem Eifer, konzentrirter Bosheit, verblendeter Wut. Solche Steigerung der gewöhnlichen Kraft ist aber allemal für uns von Interesse, ob wir es nun schön oder erhaben nennen wollen. Wir suchen ja doch auch in der Natur das Außergewöhnliche auf, das Meer, die Berge, brausende Wasserfälle, das träumerische Geheimnis weiter Waldungen, während eine grüne lauschige Wiese mit viel Vergißmeinnicht ihre Reize für die meisten Menschen bald erschöpft.

Wenn sich dort auf der Bühne gewaltige Gewitterstürme austoben und beim Zucken des Blitzes die Tiefen der Seele erleuchtet werden, so findet der Zuschauer in dem Reichtum und in der Stärke der Affekte das wieder, was, wenigstens der Möglichkeit nach, auch der Grund seines eignen Wesens ist. Im Grunde ist in jedem Menschen der Keim zu allen jenen Handlungen vorhanden; er hat eine gewisse Tendenz zur Entfaltung und das eigene Wollen tönt mit, wie die Obertöne zu den Grundtönen. Die bloße Form des Wollens, daß es stark, standhaft, konsequent, mutig ist, erregt Wohlgefallen, sodaß, wie bekannt, auch der geschickte und energische Bösewicht ästhetisch anregend ist. Aber auch der Inhalt des Wollens kann uns Vergnügen machen. Unser großer Dramatiker, welchem wir Frivolität am wenigsten vorwerfen können, betont zwar wiederholt und mit Recht, daß der einzige Zweck der Kunst das Vergnügen ist, daß sie nur ergötzen, nicht Moral predigen soll; aber deswegen kann uns der Beifall an einem moralischen Willensgemälde nicht verboten sein, so vorsichtig auch der Dichter jede moralische Aufdringlichkeit vermeiden wird.

Antigone (von der Schopenhauer nichts hält) begräbt den Bruder Polyneikes gegen Kreons Verbot, indem sie sich auf eine Pflicht beruft, die nicht von heute und gestern, sondern ewig ist. Dieses löbliche Verhalten widerstrebt nur leider der Staatsraison. Sie erleidet ein Martyrium durch ihren Willen, welcher vor der Welt nicht recht ist, aber uns an sich gefällt. Ein Staatsmann sei fest überzeugt, daß er gewisse Dinge zum Heil des Vaterlandes durchsetzen muß, obgleich er dadurch den Haß einer Partei oder aller Parteien erregt; er brauche etwas diktatorische Mittel, so können wir nach der Darstellung des Dichters leicht jenen Willen des Staatsmannes an sich löblich finden.

Sehen wir nun einen starken Willen in der Tragödie auf ein Ziel losgehen, so wird seine kräftige Selbstbehauptung ohne weiteres

unsern Beifall erregen. Wir haben im Grunde dasselbe Bedürfnis, uns zu behaupten. Er will die Welt in einem gewissen Ausschnitt zwingen; das wollen wir auch. Er wird angefochten und dadurch zu erhöhter Energie entflammt; das erregt unsre Achtung, da wir wissen, daß wir unsren lieben Mitmenschen gelegentlich die Zähne zeigen müssen. Er gerät in Unglück und Schuld, aber unterwirft sich nicht, sondern trägt kraftvoll die Konsequenzen seiner Handlungen; das werden wir würdig, zuweilen sogar erhaben finden. Kraftvoll im Thun, standhaft im Leiden ist ein Typus, welcher uns gefällt. Hören wir Trauer über zertretenes Glück, schlecht belohntes Wohlwollen, quälende Selbstanklagen, unverschuldete oder verschuldete Demütigungen, Opfer, welche der Bosheit fallen, so wird unter andern Trieben unsres Wesens auch das Mitleid zur Bethätigung kommen. Sie bleibt aber insofern ideal, als das Mitleid hier nicht, wie sonst im Leben, an eine Linderung des fremden Leides denken kann, sondern sich unabänderlichen Thatsachen gegenüber sieht.

Die Stimmung, in welcher uns die Tragödie entläßt, ist also mannichfaltig. Der allgemeinste Eindruck ist vielleicht der, daß sie unsre Einsicht über das Leben erweitert hat. Wir wissen jetzt wieder noch besser, wie wahr es ist „ich bin ein Mensch und das heißt Kämpfer sein." Wir haben Mitleid gefühlt mit den Personen des Dramas; mit uns selbst, insofern wir Analoges erlebt haben oder erleben können. Wir haben an den Affekten teilgenommen und uns z. T. sympathisch mit erregen lassen; wir fühlen uns erhoben durch die Kraft der Persönlichkeit, welche stark ist im Thun und im Leiden.

Es ist ganz klar, daß uns die Tragödie nicht bloß die düstere Seite der Welt zeigt, sondern auch die erhabene und fortreißende des Kampfes zwischen dem menschlichen Gemüt und den Weltgewalten und zwischen den eigenen, widerstrebenden Antrieben. Nach Schopenhauer dagegen wird uns im Trauerspiel die schreckliche Seite des Lebens vorgeführt, der Jammer der Menschheit, die Herrschaft des Zufalls und des Irrtums, der Fall der Gerechten, der Triumph des Bösen: also die unsrem Willen gradezu widerstrebende Beschaffenheit der Welt. Im Augenblick der tragischen Katastrophe werde uns, deutlicher als jemals, die Überzeugung, daß das Leben ein schwerer Traum sei, aus dem wir zu erwachen haben. Insofern sei die Wirkung des Trauerspiels analog der des dynamisch Erhabenen, indem es, wie dieses, uns über den Willen und sein Interesse hinaushebt

und so umstimmt, daß wir am Anblick des ihm gradezu Widerstrebenden Gefallen finden. Was allem Tragischen, in welcher Gestalt es auch auftritt, den eigentümlichen Schwung zur Erhebung giebt, sei das Aufgehen der Erkenntnis, daß die Welt, das Leben, kein wahres Genügen gewähren könne, mithin unsrer Anhänglichkeit nicht wert sei. Der tragische Geist leite zur Resignation hin. Aufforderung zur Abwendung des Willens vom Leben bleibe die wahre Tendenz des Trauerspiels, der letzte Zweck der absichtlichen Darstellung der Leiden der Menschheit, und sei es mithin auch da, wo diese resignirte Erhebung des Geistes nicht am Helden selbst gezeigt, sondern bloß im Zuschauer angeregt wird, durch den Anblick des großen, unverschuldeten, ja selbst des verschuldeten Leidens.

Makbeth hat seinen Ehrgeiz befriedigt und büßt es. Romeo und Julia haben die Liebe genossen, in einer überschwänglichen Seligkeit geschwelgt und sind tot. Der standhafte Prinz bleibt dem Glauben treu und stirbt im Gefängnis. Hamlet hat den Vatermord gerächt und stirbt. Miß Sara stirbt an Gift, Melleſont ersticht sich. Klavigo tötet sich am Sarge von Maria Beaumarchais. Margarete sieht dem Henkerbeil entgegen, während Faust in wütender Verzweiflung zurückbleibt. Sieht man dies und zieht die Konsequenz aus Schopenhauers Gedanken, so müßte uns die Tragödie etwa entlassen mit der Neigung ins Kloster oder in die Wüste zu gehen, ja das Leben freiwillig zu verlassen — selbst wenn uns das nicht immer klar zum Bewußtsein kommt. Allein diese Erwägungen erschöpfen die Wahrheit nicht[1]). Der Kampf mit den Weltgewalten, den wir dort toben sehen, wird von uns mit verschiedenen Gedanken und Gefühlen begleitet, nicht bloß mit der geheimen Alternative der Bejahung und Verneinung des Willens zum Leben. Mit dem kraftvollen Gefühl der Persönlichkeit sich brüsten gegen eine See von Drangsal, allen Gewalten zum Trotz sich erhalten, in des Schiffbruchs Knirschen nicht zu zagen, erregt unser Wohlgefallen und kann unsre eigne moralische Muskulatur kräftiger anspannen. Wir finden es groß, wenn Jemand bereit ist, das Leben (also doch die Grundbedingung aller Güter) wegzuwerfen um einen Zweck, welcher den Handelnden oder auch uns schön und gut dünkt. Wenn es wahr ist, daß wir

[1]) vgl. Freytag Technik des Dramas p. 77 f. III Aufl. Volkelt p. 210 f. 368 f.

zwischen Stolz und Resignation schwanken, sobald uns das Leben zu dieser Reflexion Zeit läßt oder zwingt, so scheint hier eine Erhöhung unsrer Persönlichkeit durch Stolz klar.

Dazu kommt aber die lindernde Bescheidung: so ist der Lauf der Welt; darein müssen wir uns Alle ergeben. Es ist kein Zufall, daß die sogen. Sentenzen der Tragödie von den Griechen an nicht selten die Leerheit und Nichtigkeit des Lebens aussprechen. Wenn sie recht haben, werden wir uns beruhigen in dieser Erkenntnis, die uns so oft nahe gelegt wird. Erhebend wirkt die Größe der tragischen Person an sich; noch mehr, wenn sie in Not, Jammer u. s. w. groß bleibt. Die subjektive Haltung der unterliegenden Person ist eine Quelle der Erhebung. Eine andere kann darin liegen, daß wir, obgleich der Held untergeht, mit der Zuversicht entlassen werden, daß die Sache in Zukunft doch siegen wird. Es befriedigt uns, daß der Held oder Märtyrer im Grunde doch recht gehabt hat. Die unterliegende Sache kann auch so dargestellt werden, daß sie uns an sich wertvoller erscheint, als die siegreiche. Der Held braucht nicht mit Trotz und stoischer Gelassenheit zu unterliegen. Wir können auch seine ehrfurchtsvolle Ergebung, seine Ablösung vom Leben, seine moralische Reinigung, sein triumphirendes Scheiden aus dem Leben bewundern. Furcht und Mitleid sind nicht die eigentümlichen tragischen Gefühle. Sondern neben einander bewegen uns die traurige Bedrängung und die lustvolle Befreiung und Erhebung. Dieses Alles findet hauptsächlich Anwendung auf das Tragische der erhebenden, nicht der niederdrückenden Art. Unterliegt der Held, so wird uns die allgemeine Frage nach der Gerechtigkeit des Weltlaufs nahe gelegt. Unwillkürlich werden wir danach ausspähen, was uns die Tragödie davon sehen läßt.

Das Verlangen nach Gerechtigkeit ist ja doch, wie oben schon angedeutet wurde, mannichfaltig. Ich kann sie verlangen für mich und für Andere; sie wünschen für Verdienste und als Strafe. In erster Linie wird sich der Mensch für die eignen Anstrengungen belohnt sehen wollen. Ferner sollen die, welche mir und Andern Schlechtes thun, mitunter bestraft werden. Sodann soll auch Andern ihr gerechter Lohn werden. Endlich müßte ich fordern, daß auch ich selbst Strafe erhalte, wenn ich sie verdiene. Nicht für alle diese Forderungen sind wir gleich empfänglich. Da es sich auf der Bühne eigentlich oder unmittelbar nur um Andere handelt, nur mittelbar

um uns ſelbſt, ſo werden wir, wenn auch nicht ſo lebhaft, wie bei uns ſelbſt, den Wunſch haben, daß der Lauf des Stückes Gerechtigkeit übt. Dies haben auch faſt alle Äſthetiker des Tragiſchen gemeint. Wer ſich nach unſrer Meinung vergeht, muß ſich die Strafe gefallen laſſen; der Gute dagegen muß davon frei bleiben, oder belohnt werden. Aber das Leben gewährt uns dieſe harmoniſche Befriedigung keineswegs immer. Der Dichter kann es nun freilich ſo darſtellen, wie es z. B. dem Prediger (8, 14. 9, 3) erſcheint. Er würde damit ein Tragiſches der niederdrückenden Art darſtellen. Er kann aber auch jenes Bedürfnis nach Gerechtigkeit des Weltlaufs, welches die ganze Geſchichte und unſer öffentliches Leben bewegt und oft entſtellt, dadurch befriedigen, daß er im Drama die Harmonie des Weltlaufs giebt, welche wir Gerechtigkeit nennen. Das wäre an ſich gar nicht unrealiſtiſch; denn wir ſehen doch oft genug, daß Vergehen ihre Strafe finden. Die Gerechtigkeit, welche in der dramatiſchen Poeſie angetroffen wird, hat alſo prinzipiell keinen Gegenſatz gegen die gewöhnliche. Dennoch wird oft von der poetiſchen Gerechtigkeit[1]) geredet.

Dieſe Gerechtigkeit wird durch ihr Attribut der ſonſtigen entgegengeſetzt. Die ſonſtige wäre 1) die juriſtiſche 2) das Urteil der Geſellſchaft 3) das Urteil des eignen Gewiſſens. Aber dieſe Scheidung läßt ſich kaum aufrecht erhalten. Sondern wenn von einer poetiſchen Gerechtigkeit die Rede iſt, ſo wird ſie nur allgemein derjenigen entgegengeſetzt, welche wir gewöhnlich im Leben erfahren. Und dies iſt weſentlich die juriſtiſche. Das allgemeine, im Sprichwort erkennbare, Urteil behauptet z. B., daß man die großen Diebe laufen läßt, die kleinen hängt. Die Tragödie würde alſo angenehm wirken, wenn ſie einen großen Dieb nicht laufen läßt, wie z. B. Fiesko, der es namenlos groß findet, eine Krone zu ſtehlen. Die Geſellſchaft iſt meiſt innerhalb gewiſſer Kreiſe überaus geduldig. Wem ſie zu nachſichtig ſcheint, der würde ſich befriedigt fühlen, wenn ſie im Drama ſich aufrafft und einen Schuldigen ausſchließt. Trotz peinlicher Verſtöße leben die Menſchen nicht ſelten weiter. Im Drama würde es unter Umſtänden gefallen, wenn Jemand, ohne äußerlich gezwungen zu ſein, die innere Konſequenz ſeiner Thaten zieht und aus dem Leben ſcheidet oder dergl. Unzweifelhaft befriedigt das Tragiſche der

[1]) vgl. Lipps p. 11 f. 30 f.

Schuld unser Bedürfnis nach dem Siege des Guten und der Bestrafung des Bösen.

Diese Synthese des Furchtbaren mit dem sittlich Befriedigenden bildet vielleicht den gedrängtesten Ausdruck für den eigentümlichen ästhetischen Wert des Tragischen der schuldvollen Art. Der tragische Tod des schuldigen Helden gehört also unter die erhebenden Wirkungen der Tragödie. Es ist bekannt genug, daß die Tragiker die sogen. poetische Gerechtigkeit verschieden handhaben. Es ist thöricht, bei denen, die in der Tragödie zu Grunde gehen, immer nach einer Schuld zu fragen; thöricht, zu erwarten, daß die, welche uns schuldig scheinen, bestraft werden müssen. Was haben die von Makbeth Gemordeten begangen? Was Ophelia? Was Desdemona? Cinna, der Poet, wird im Jul. Cäsar erstochen — um Nichts u. s. w. Andrerseits: wie wird Jago bestraft? Othello verwundet ihn nur, sodaß Jago sagen kann: ich blute, doch ich lebe. Cassio soll erst in Zukunft an Jago die Bestrafung vollziehen. Sara fällt, die Marwood bleibt leben — und es ist zweifelhaft, ob sie Gewissensbisse haben wird. Der Fürst kommt vielen Beurteilern zu gut weg; Emilia dagegen wird vom Vater erstochen, bloß weil sie vielleicht den Fürsten lieben könnte. Der Weltlauf selbst giebt uns genug herbe Unbegreiflichkeiten und unlösbare Rätsel auf. Wütende Religionskriege tränken die Erde mit Blut. Vollgepfropfte Kirchen stürzen im Erdbeben zusammen. Noch heute wird (in Afrika) ein untadliger Beamter erschossen, weil ihn die empörte Menge mit einem Andern verwechselt. Die Schrecken der Glaubensverfolgung in England unter Jakob II hat Macauley geschildert. Ein Schiff wird in den Grund gebohrt, weil man auf einem andern zu faul war, die vorschriftsmäßigen Wachen zu halten. Ein Nachts auf einen Eisenbahnzug geschleuderter Stein geht unglücklicherweise durch ein Fenster und tötet einen Postbeamten. Die gewöhnlichen Katastrophen des Familienlebens sollen gar nicht weiter detaillirt werden.

Thatsachen dieser Art sind es, welche die Religionen zu mancherlei Erklärungen oder Ermahnungen veranlassen; sie wollen uns damit beruhigen. Denn es ist überhaupt kein Zweifel, daß wir lieber die Harmonie der Gerechtigkeit bewundern, als vor dem Rätsel der Welt stille stehen. Gewiß hat der Dramatiker das Recht, uns die Welt zu zeigen, wie sie ist. Aber wir werden es doch vorziehen, wenn er Gerechtigkeit übt. Der Verlauf des Stückes giebt uns dann eine

glaubliche Kompensation dessen, was wir im Weltlauf mitunter schmerzlich vermissen. Auch die Bescheidung, zu der sich die Meisten genötigt fühlen, wird leichter und dauerhafter, wenn wir in jenem dramatischen Ausschnitt des Weltlaufs seine Vernünftigkeit dargestellt sehen. Nur freilich nicht in der Form von Abhandlungen, Reden im Bücherstil; sondern diese Idee der Gerechtigkeit soll hier Fleisch und Blut haben, welches dann nach den Gesetzen der physischen und moralischen Welt agirt und reagirt. Diese geheime Liebe zur Gerechtigkeit wird uns wünschen lassen, daß im Drama die Menschen lieber schuldig als unschuldig leiden und untergehen. Gewiß kann das unschuldige Leiden besonders durch stille, demütige Ergebung einen hohen sittlichen Schwung beim Zuschauer zurücklassen. Aber man frage sich: würden wir in allen Tragödien lieber schuldvolles oder in allen schuldloses Leiden haben? Wir würden das erste vorziehen, vielleicht aber gleich überlegend hinzufügen, daß das auch zu einseitig wäre.

Jenen andern Zweck (wenn der Ausdruck gestattet ist), nämlich die Vernunft des Weltlaufs im Drama zu zeigen, haben wir freilich nicht etwa als prinzipiellen Antrieb der Tragödie vorgefunden. Aber er verträgt sich ungezwungen mit der Absicht uns zu ergötzen. Wenn auch das Drama an sich, wie wir durchaus mit Schiller festhalten, nicht moralische Zwecke hat, außer insofern es uns von Wesen unterhält, welche einer moralischen Beurteilung unterliegen, so kann doch nicht grundsätzlich ausgeschlossen sein, daß es uns ergötzt durch eine Darstellung, wonach es in der Welt vernünftig zugeht. Dies scheint auch Vischers Meinung zu sein: Alles aus der bloßen Individualität und Natur des menschlichen Herzens entwickeln, heißt der Tragödie sowohl das wahrhaft Allgemeine als das wahrhaft Konkrete nehmen. Selbst wilde und rohe Charaktere dienen, das muß der Dichter zeigen, einem geschichtlichen Gesetze. Kurz, das Pathos muß immer objektive Allgemeingiltigkeit haben. Das Drama fordert einen Geist, der im Subjektiven selbst ganz objektiv ist, der daher, wenn er sich ausspricht, den Gegenstand, und zwar im großen Sinne des Wortes, die Welt, ausspricht; es ist eine totale Selbstumsetzung, die reinste Reproduktion des Traumes im Wachen.

Jene geheime Vorliebe für Vernunft und Gerechtigkeit geht aber anscheinend mitunter zu weit in ihren Forderungen. Wir müssen zufrieden sein, wenn eine wirkliche Schuld bestraft wird. Wir müssen

es hinnehmen als Abbild des Weltlaufs, wenn Jemand unschuldig zu Grunde geht. Aber wir dürfen nicht hadern, wenn eine dramatische Person, die uns Glück zu verdienen scheint, ihr Glück nicht findet. Freilich sind wir geneigt, so Etwas eine Ungerechtigkeit des Weltlaufs zu nennen. Wir haben gewöhnlich die Illusion, wie es dem Schlechten schlecht gehen müßte, so dem Guten gut Aber daß wir einen Anspruch auf Glück haben, läßt sich nicht beweisen. Auch Moralisten, die einen vernünftigen und sittlichen Lebenswandel eindringlich empfehlen, finden sich mitunter zu dem Geständnis gezwungen, daß die reinste Lebensführung das Glück nicht verbürgt. Wenn das Glück mehr ein Talent als eine Summe einzelner Güter ist, so haben wir um so weniger Anspruch darauf: denn wir können nicht verlangen, so talentirt geboren zu werden.

Wenn uns die Tragödie also gelegentlich auch das zeigt, daß der Gute nicht glücklich wird, obgleich er es werden sollte, so wird sie uns damit keine verächtliche Lehre geben. Sie wiederholt dann das Versagen einer gewissen Gerechtigkeit, wie das Leben es auch zuweilen thut. Der Genuß, den die vollendete Tragödie gewährt, wird also die Antwort darauf sein, aus welchem Bedürfnis sie allmählich sich entwickelt hat. Nicht haben es sich die Dichter immer theoretisch klar gemacht; ihr Motiv war nicht immer der klar vorgestellte Zweck. Sondern in der Entwicklung des menschlichen Geistes ist auch die Tragödie allmählich geworden aus Vereinigung unbewußten Dranges und künstlerischer Überlegung. Sie befriedigt uns also dadurch, daß wir sympathisch mit dem Willen der dramatischen Personen unsere eigenen Willensrichtungen angeregt fühlen, alle Stimmungen des Gemüts ausgesprochen finden und mitschwingen lassen. Die Tragödie zeigt uns die eine Seite der Welt, die ernste, die Vielen von uns als die wesentliche, geläufige und zutreffende erscheint. Sie giebt teils ein Bild des rätselhaft düstern Weltlaufs, teils hellt sie ihn auf durch den Strahl der Gerechtigkeit und Vernunft, der durch alle Stürme seinen Weg findet. Sie erregt in uns Zustimmung dazu, daß es schön und würdig ist, stark im Thun und standhaft im Leiden zu sein. Sie klärt uns auf über die Illusionen, mit denen wir so gern die Güter vergolden, die uns vorenthalten sind. Sie berichtigt unser Urteil über die Leidenschaften. Sie stärkt unsern Stolz und unsre Bescheidung. In ihren höchsten Erscheinungen, oder, wie man auch sagt, ihrem Begriff nach, ist sie eine Kompensation des Welt-

laufs, ein Idealbild, wie wir es sonst nicht sehen, mit sonnigen Höhen, düstern Abgründen, mit allen Farben des Lebens gemalt, überglänzt von der Vernunft des Weltlaufs. Es heißt nicht, die Tragödie herabsetzen, wenn wir meinen, daß sie den Geist in eine Art von Rausch versetzt. Die populärsten Arten des Rausches sind in der Regel von einer faden, ja gräßlichen Ernüchterung begleitet, daher denn z. B. auf die Walpurgisnacht bedeutsam „trüber Tag" folgt.

Dagegen hat die Tragödie diese Wirkung nicht, selbst wenn es wahr wäre, daß sie uns nur mit der Erkenntnis entließe, daß die Güter dieser Welt den erbitterten Kampf oder die Verzweiflung um sie nicht wert sind.[1])

Mit wenigen Worten haben wir noch auf den modernen Begriff des Tragischen einzugehen.[2]) Er kann dreifach behandelt werden. Entweder er wird rein deduktiv aus dem Begriff des Handelns und Fühlens mitsamt dessen Ergebnissen abgeleitet, oder aus den vorhandenen Tragödien wird eine kleine Auswahl getroffen, welche diesen Begriff am reinsten (nach subjektiver Meinung) enthält, oder seine Arten und Stufen werden aus dem gesamten geschichtlichen Stoff festgestellt. Unsre Darstellung folgt dieser dritten Methode. Wenn, geschichtlich genommen, der Begriff des Tragischen aus seinen Beispielen in der Tragödie zu konstruiren ist, so werden wir gestehen müssen, daß das Tragische verschiedene Arten und Grade hat. Vermutlich wird der Streit darum weiter dauern, auch nachdem wir neuerdings eine so ausführliche Ästhetik des Tragischen besitzen.

Mir scheint aber die populäre Willkür recht zu haben, wenn sie alle möglichen traurigen Komplikationen tragisch nennt. Verstehen wir unter tragisch das, was sich für ein Trauerspiel wirksam verwerten läßt, einen tragischen Charakter, eine tragische Geschichte, so werden die Dichter freilich mitsamt den Theoretikern verschiedener Ansicht sein. Nicht jeder Charakter, nicht jede Begebenheit wird ihnen gleich geeignet scheinen für die Darstellung in einer Tragödie. Sie werden geneigt sein, nur das tragisch zu nennen, was die Wirkungen der Tragödie am reinsten und tiefsten sichert. Populär nennen wir so Vieles tragisch.

---

[1]) über den Genuß am Schmerz vgl. auch Augustins Bekenntnisse, deutsch von W. Bornemann p. 42.

[2]) Bulthaupt I 312. Volkelt p. 65 f. Günther p. 473.

Eine Frau, die nach allerlei schweren Prüfungen endlich durch die Ehe mit einem braven Manne, einem Arzt, scheinbar in den Hafen eingelaufen ist, bleibt nach kurzer Ehe mittellos mit einem Kinde zurück, weil der Arzt ein Opfer seines Berufes geworden ist. Es wäre tragisch, wenn Jemand, nach langem Arbeiten und Warten aufgerieben, stirbt, während er die Erreichung seines Zieles schon dicht vor Augen sieht, oder, schon während er das Ziel erreicht, weiß, daß er es nicht genießen wird. Tragisch ist eine einzige Situation, wie im Fiesko. Eben kommt Burgognino hereingestürzt, um Verrinas Tochter zu erbitten, da er sie jetzt heiraten könne. Da scheidet der Vater seine Tochter, wegen ihres Unglücks, vom Leben aus, bis sie gerächt sein wird. Aber nicht alle diese Kontraste, welche traurig die Erfüllung versagen oder die Erwartung enttäuschen, sind als einziger Inhalt der Tragödie brauchbar. Bloßes Leiden ohne starkes Wollen, ohne grimmige Konflikte des Gemüts und gelegentlich ohne Schuld würde unsern Genuß an der Tragödie herabstimmen oder unmöglich machen. Vischer sagt: ein Drama ist tragisch zu nennen, mag der Ausgang auch ein glücklicher sein, wenn nur der endliche Sieg einer guten Sache als Werk einer Weltordnung sich darstellt, die den Helden durch Leiden führt, in denen er als ein nicht schuldloses, vielmehr der Prüfung und Läuterung bedürftiges Werkzeug der Weltordnung erscheint.

Nicht besondere Willensstärke gehört zum Tragischen; die Größe der tragischen Person kann auch in ihrem Fühlen und Denken liegen. Auch nicht bloß das vom Helden selbst gefühlte Leiden wirkt tragisch, sondern wenn er allmählich schlechter wird, hinter Vergoldung ein gemeines Metall zu Tage tritt, wovon er selbst vielleicht gar nichts merkt. Zur tragischen Wirkung gehört aber, daß eine Person nach der Darstellung des Dichters über den Durchschnitt in irgendeiner Beziehung hinausgeht, nicht bloß Fabrikwaare der Natur ist, sondern irgendeinen menschlichen Wert mit besondrem Accent darstellt. Es muß ein Kontrast stattfinden zwischen der Bedeutung des Menschen und seinem Geschick.

Darum werden die Eigenschaften der tragischen Personen so gern gesteigert, damit sie, wegen ihrer größeren Ansprüche an das Leben, bedauernswerter erscheinen, wenn sie enttäuscht werden. Wenn Schopenhauer meint, den „bürgerlichen Personen fehle es in der Tragödie an Fallhöhe", so liegt dieser Bemerkung insofern etwas

Richtiges zu Grunde, als sich die Tragödie lange die sogenannten Gipfel der Gesellschaft ausgesucht hat, welche mit tiefem, donnerndem Fall abstürzen. Sie schienen das Tragische besser zu veranschaulichen, den Konflikt eines starken Wollens mit den Weltgewalten. Wir dagegen finden seit geraumer Zeit auch die Schicksale der „niedrig Stehenden" tragisch, wenn sie uns nur Seelenkämpfe, starke Leidenschaften, Schuld, Fall, Unglück darstellen, selbst wenn dieser Fall ohne starke Folgen im Wellenspiel des Lebens der Gesamtheit verfließt. Aufgaben dieser Art sind für den Dramatiker schwieriger, weil er durch seine Psychologie mehr wirken muß, als durch die Wucht äußerer Katastrophen. Es kommt nicht bloß auf ein starkes, sondern auch auf ein reines Wollen an. Es giebt zwar vorzüglich in den höher und innerlich Gebildeten, wie W. v. Humboldt an die Freundin schreibt, aber mehr oder minder doch in Allen, eine Menge von Gedanken, die nie zu einer That werden, nie ins wirkliche Leben treten, sondern still und nur dem bewußt, der sie hat, verschlossen bleiben. Es entspringt aber aus ihnen, und oft viel mehr, als aus Reden und Thaten, Freude und Leid, Glück und Elend. Menschen von Charakter und zarten Gefühlen sind, nach Schillers Bemerkung, leicht intolerant und dies wird leicht eine Klippe, an welcher diese Naturen im Verkehr mit andern scheitern. So kann die Tragik in allerlei liegen; in jedem Stande und bei der einfachsten intellektuellen Bildung kann der Kontrast hervortreten, der zur tragischen Wirkung erforderlich ist. Immer müssen wir dann sehen, daß die tragische Person irgendeinen menschlichen Wert mit besondrem Accent darstellt, wäre dieser Wert auch kein andrer, als ein reines Gemüt und ein pflichtmäßiges Verhalten, das uns einen bessern Lohn zu verdienen scheint, als ihn das Leben im Verlaufe des Stückes gewährt.

Natürlich sind die tragischen Typen mit dem Schicksal nicht übereingestimmt, wie Gervinus sagt. Sie befinden sich mit ihm wie im Einzelkampf, sodaß sie — in der Geschichte — überall ein tragisches Ende finden. Im Epos seien die Helden in der Regel mit dem Schicksal übereingestimmt[1]), das daher hier keine Stelle hat, insofern es keinen Gegensatz bildet. Wegen dieser Einstimmung sind daher religiöse Helden und Thaten so oft Gegenstand des neueren Epos geworden. Christus im tragischen Ausgange ist dieserhalb doch ein

[1]) Roland, Siegfried, Hektor u. s. w?

epiſcher Held. Wie der Wille Gottes vollendet ward, ſingt die Ilias und der Meſſias. Die Götter ſpielen mit den Menſchen im Bunde, und Zeus ſelbſt, dem Schickſal unterworfen, nimmt für die Entſcheidung der Wagſchale Partei. Alexander und Achill ſind nur epiſche Helden, wenn man ihren Ausgang vergißt und in den Nibelungen hielt die Volksſage richtig den Dietrich als den epiſchen Hauptcharakter feſt. Sucht man in der Geſchichte für den epiſchen Charakter einen Typus, ſo werden wir vorzugsweiſe auf jene Männer verwieſen, denen man, in unbewußter Übereinſtimmung und in Anerkennung ihres beglückten Wirkens, hiſtoriſche Größe zuerkannt hat ... aus ihrer Mitte haben die Alexander, Karl, Dietrich den Stoff für die größten Epen des M. A. abgegeben.

Die Geſchichte bietet aber in den helleren Zeiten des erwachten Bewußtſeins und der Kultur eine andere Gruppe ähnlich hervorragender Männer dar, die zu jenen einen ſchlagenden Gegenſatz bilden. In der Epoche geiſtiger Kultur reißt ſich der Einzelne, Bevorzugtere, mit Freiheit von der Menge los, mit der er Handlungen und Beſtreben, die Bewegung nach einem beſtimmten Zweck, teilen kann. Sich abtrennend eilt er raſcher zu dieſem Ziele hin mit dem Hebel geiſtiger Kräfte; er zeigt uns das Menſchliche in höchſter Blüte, er überhebt ſich, vermiſcht die eignen Zwecke mit denen des Schickſals und ſeine Weisheit mit der der Vorſehung, und gewöhnlich ſind die Maſſen, von denen er ſich losgeriſſen hat, das Werkzeug der Reaktion gegen ihn und in ihnen offenbart ſich die göttliche Lenkung, die ſich von dem inſtinktiven Beſtreben der Vielen ſeltener trennt, als von dem freien des Einzelnen. Die Götter leiden nur das Berühren des Höchſten, deſſen Beſitz ſie ſich vorbehalten haben. Ihr Neid trifft daher auch nach jener tiefſinnigen Auffaſſung der Alten den Menſchen, der über ſeinen menſchlichen Standpunkt der Beſcheidung hinaustritt und dem Geſchick die Zügel abnehmen will. Wo er ſich der Gottheit am nächſten dünkt, da ſtürzt ſie ihn am tiefſten herab; wo er ihre Pläne kreuzt, da zerſtört ſie die ſeinen. Nicht die religiöſe Harmonie mit der Gottheit herrſcht hier, ſondern ein freigeiſtiger Gegenſatz und daher ſind dieſe Figuren von der Tragödie entweder jenſeits der religiöſen Kultur aufgeſucht worden oder diesſeits, wo der Menſch das Abhängigkeitsgefühl, den Grund aller Religion, ablegt und verleugnet. Die Organe des Schickſals nehmen daher gegen dieſe Emporkömmlinge und titaniſchen Naturen Partei, die Pallas gegen

Ajax, die Hexen gegen Makbeth, die Sterne gegen Wallenſtein; ſie ſchmieden hier mit dem Menſchen ſein Unglück, wie im Epos ſein Glück .... aber es tröſtet, was mehr wert iſt, als mit dem Untergang eines Menſchen erkauft zu werden, der Beſtand der menſchlichen Freiheit. Die Kataſtrophe, die das Epos umging, iſt hier der Zweck. Vielfache Figuren der Geſchichte tragen auch, je nachdem ſie aufgefaßt werden, ſowohl epiſchen als tragiſchen Charakter in ſich und erſchweren die Wahl, ſo Alexander, Achill, Kolumbus, Mahomet, Guſtav Adolph und andere. Wo aber die Tragödie ihres Endzwecks am ſicherſten war, da griff ſie mit entſchiedenem Takte nach jener aufſtrebenden und überhobenen Menſchheit: im Prometheus, Agamemnon, Xerxes, in den Sieben vor Theben, Makbeth, Cäſar, Coriolan.

So Gervinus. Wenn ihm das ſogen. bürgerliche Trauerſpiel hierbei ſchwerlich vorgeſchwebt hat, ſo beſtätigen ſeine Worte die Empfindung andrer Äſthetiker, daß die ergreifendſte Tragik die des ſtarken, ſchuldvollen Wollens iſt. Der Einzelne gerät in Konflikt mit den Weltgewalten, wozu auch ſeine eignen Leidenſchaften gehören und unterliegt. Er kann, wie wir ſahen, teils aus andern Gründen unterliegen, teils auch, weil er den Glauben an ſich ſelbſt verloren hat und ſo denkt, an ſich ſelbſt Gerechtigkeit vollziehen zu müſſen. Fälle dieſer letzten Art ſind für den Dramatiker beſonders ſchwierig. Fräulein Hilde Wangel, im Baumeiſter Solneß, die das Spannende ſo liebt, würde wohl z. B. der Jungfrau von Orleans den Vorwurf machen, daß ſie mit einem kränklichen Gewiſſen zur Welt gekommen iſt. Es iſt Sache des Dichters dergleichen zu motiviren und ſo, wenn er will, eine poetiſche Gerechtigkeit zu erzielen, die uns mit dem tragiſchen Ausgang verſöhnen kann.

Sahen wir die Tragödie auch als eine Kompenſation an, welche ſich die Menſchen für die Betrachtung des Weltlaufs geſchaffen haben, ſo werden wir zugeſtehen müſſen, daß die Tragödie für den Haushalt des geiſtigen Lebens entbehrlicher wäre als das Luſtſpiel. Denn für alle traurigen Komplikationen des Lebens hat die Religion eine Antwort, auch ohne daß ſie in Kunſtwerken zu uns ſpricht. Daß man ſich damit nicht begnügt, wird daher kommen, daß ihre Ausſprüche doch verhältnismäßig zu allgemein ſind. Sie ſind ja unzweifelhaft dauerhafter als die Tragödie, in ihrer Einfachheit ergreifender und verſtändlicher, von einer unendlichen, wunderbaren

Anwendbarkeit, ſodaß dieſe Edelſteine ſtrahlen, wie man ſie auch wenden mag. Aber ſie ſind nicht ſo individuell anſchaulich, wie handelnde Menſchen, die, ins Leben hineingeführt, oft ſchuldig werden und der Pein verfallen. Sei nicht allzufromm und erzeige dich nicht übermäßig weiſe, warum willſt du dich zu Grunde richten, heißt's beim Prediger und hat einen tiefen Sinn voll von mannichfaltiger Anwendbarkeit. Wie anders wirkt er aber als abſtrakte Formel und als konkrete Wahrheit, die ſich im Schickſal vor uns handelnder Menſchen anſchaulich darſtellt.

Das Luſtſpiel.

Eben jene Mühen und Enttäuſchungen des Lebens haben als ein Heilmittel die Komödie entſtehen laſſen, wenn man nicht als ihre eigentliche pſychologiſche Wurzel die Fähigkeit anſehen will, fremde Schwächen zu bemerken. Von der Komödie gilt noch deutlicher als von der Tragödie: ernſt iſt das Leben, heiter iſt die Kunſt. Die Tragödie entläßt uns „heiter", inſofern ſich unſre Affekte ſympathiſch ausgeſprochen fühlten und entladen haben, inſofern wir die Vernunft des Weltlaufs, wenn auch in ſeiner bloßen Kauſalität empfunden haben. Das Ziel der vollendeten Komödie iſt, wie Schiller ſagt, einerlei mit dem höchſten, wonach der Menſch zu ringen hat, immer ruhig um ſich und in ſich zu ſchauen, überall mehr Zufall als Schickſal zu finden und mehr über Ungereimtheit zu lachen, als über Bosheit zu zürnen oder zu weinen. Nach Schopenhauer enthält das Luſtſpiel die Aufforderung zur fortwährenden Bejahung des Willens zum Leben. Es beſage, daß das Leben im Ganzen recht gut und beſonders kurzweilig ſei. Da uns auch Spinoza den Beſuch des Theaters großmütig geſtattet und es weiſer findet, die Dinge zu brauchen und ſich möglichſt an ihnen zu erfreuen, da wir zu deſto größerer Vollkommenheit übergehen, mit je größerer Freude wir uns erfüllen laſſen (Eth. IV, 45 schol. 2), ſo werden wir mit gutem Gewiſſen, ſelbſt ohne Metaphyſik, das Luſtſpiel als eine vortreffliche Einrichtung anſehen und viel notwendiger finden, als die Tragödie.

Die Anfänge der Komik leiten ſich, ſo viel ſich ſehen läßt, von der frohen, übermütigen Laune [1]), von einem geſteigerten Selbſtgefühl her. Nachdem ſich Akteure und Publikum geſchieden hatten, wurde

[1]) ſ. auch Poppelreuter p. 26. 40.

das Leben von ſeiner luſtigen Seite für den Zuſchauer kopirt. Entſprechend der Stimmung des Urſprungs iſt im Luſtſpiel die Sympathie immer auf Seiten des Stärkeren oder des Siegers, während im Trauerſpiel der Unterliegende unſre Teilnahme finden ſoll. Lukans victrix causa deis placuit sed victa Catoni paßt alſo nicht für das Luſtſpiel. Die Sache, die hier ſiegreich iſt, gefällt dem katoniſchen Zuſchauer, ſelbſt wenn ſie den Göttern mißfällig ſein könnte. Wir haben gar nicht zu fragen, welche Motive im Luſtſpiel geſtattet ſind, ſondern welches die hauptſächlichſten ſind und wie ſich das Grundbedürfnis der Erheiterung nüancirt und verſchieden befriedigt hat.

Leſſing (und Spinoza) unterſcheiden ausdrücklich zwiſchen Lachen und Verlachen. Mir ſcheint, die Grenze wird nicht immer leicht zu finden ſein. Jedenfalls hat die Komödie ſtets ein robuſtes Gewiſſen gehabt, wenn anders es ihr jetzt ſollte verloren gegangen ſein. Was erregt uns denn zum Lachen?[1]) Zunächſt ſcheint es, nur irgendeine Schwäche. Sie kann körperlich, intellektuell, moraliſch ſein, dauernd oder in augenblicklicher Situation, ſogar ein unverſchuldetes leichtes Mißgeſchick. Wer den Schaden hat, darf für den Spott nicht ſorgen. Eine reſpektable Perſönlichkeit will einen Graben auf einem Brett überſchreiten. Dieſe profane Vorrichtung zeigt ſich dem körperlichen und geiſtigen Gewicht des ſonntäglichen Spaziergängers nicht gewachſen, ſodaß er mit einem Bein ins Waſſer fällt. Wir hätten ein Recht, oder die Pflicht, geſittet Pfui zu ſagen und laſſen uns doch vielleicht zu einem deſpektirlichen Lachen hinreißen, wenn wir glauben, daß jener Vorfall keine ernſten Folgen haben wird. Ein Wandrer kommt im Gebirge triefend und ſchmutzig in die gefüllte Gaſtſtube einer Baude: er erregt die Anweſenden zu einem lauten Bravo. Jemand hält einen geſprungenen Cylinder in der Hand und verſichert, der läßt ſich noch lange brauchen. In dieſem Augenblick bewirkt eine Tücke des Zufalls, daß der Cylinder herunterfällt — worüber mit Lachen quittirt wird. Ein „alter Herr" hält auf einem Stiftungsfeſt eine Rede. An die Kanzel gewöhnt, klettert er auf die Muſiktribüne, ſtolpert und beginnt dann zu reden: das alte Burzenherſch (ſtatt Burſchenherz) bleibt ewig jung. Das iſt wieder eine Malice

[1]) Schopenh. W. a. W. II Kap. 8 I § 13. Gegen Hecker (die Phyſiologie u. Pſychol. des Komiſchen 1873) u. Kräpelin ſ. Lipps. Philoſ. Monatshefte 1888 u. 89. B. 24. u. 25 Dazu G. Heymans Ztſchr. f. Pſychol. XI 31 f. 333 f. Meineke com. gr. fr. II, 2, 1254. C. Überhorſt, Das Komiſche. Bd. I Lpz. 1896.

des Schickſals, die leicht einige Heiterkeit erregen kann. Sogar die Verzweiflung einer Frau, wie der braven Frau Nüßler, als Jochen durchaus eine Rede halten will, kann dieſen unfreiwilligen Erfolg haben.

Wenn ein höchſt ſparſamer Menſch mit biederer Salbung verſichert, Geben ſei das Schönſte, ſo müſſen wir über ihn lachen. Freilich noch mehr, wenn er durch qualvolle Umſtände gezwungen wird, dieſen geheuchelten Grundſatz zu befolgen. Der Prahler macht uns Spaß, ebenſo wie die Enthüllung, wodurch er ſich in ſeiner wahren Geſtalt zeigt.

Die Komödie hat ohne Bedenken die menſchlichen Schwächen alle benutzt zum Zweck der Erheiterung. Sie hat rohe Späße über körperliche Gebrechen gemacht und ſomit bis zur Brutalität Partei ergriffen für die Robuſten und Geſunden. Vorübergehende Schwäche, wie Betrunkenheit, welche das Hallo des Pöbels entfeſſelt, iſt nicht unbenutzt geblieben. Aus dem Repertoire der geiſtigen Eigenſchaften hat ſie allerdings reichlicher ſchöpfen können. Bloße Zankereien erregen, wie eine antike Erfahrung beſagt, beim Zuhörer leicht Vergnügen. Eine gewohnheitsmäßige Neigung dazu kann ſich in Prozeßwut kundgeben. Ein Verliebter und Eiferſüchtiger kann ſich lächerlich machen, wie ein Geiziger, Zerſtreuter, Furchtſamer, Dünkelhafter, Pedantiſcher, Abergläubiſcher, Beſchränkter und allzeit Gefühlvoller. Dieſe Schwächen und ihre Folgen nennen wir lächerlich. Aber wir haben auch ein Lachen der Anerkennung. Die Gewandtheit, ja Verſchmitztheit, mit der Jemand ſeinem Gegner ſiegreich gewachſen iſt, erregt ein beifälliges Lachen, je unerwarteter ſich Jener aus der Schlinge zieht oder einen Angriff abwehrt. Iſt es nicht ſo bei Reineke Fuchs und ſeinen menſchlichen Analogien? Der geſchickte Heuchler, der durchtriebene Schalk iſt auch geeignet, uns die heitere Seite des Lebens zu veranſchaulichen. Wenn wir ferner die Naivität nicht als eine geſellſchaftliche Schwäche bezeichnen wollen, ſo muß die Darſtellung von allerlei Naivitäten als ein dritter Grund des komiſchen Vergnügens betrachtet werden. Viertens endlich der Kontraſt zwiſchen dem Ausdruck und der bezeichneten Sache oder zwiſchen dem Charakter des Redenden und ſeiner vornehm gewählten Sprache, wie z. B. in Cervantes' Gauners Wittwenſtand.

Die Frage nach dem ſittlichen Zweck des Luſtſpiels bei allen dieſen Motiven läßt ſich prinzipiell gar nicht erheben, ſo unendliche Mühe

man ſich damit, ſogar bei Plautus, gegeben hat. Es mag ſein, daß manche Luſtſpiele ſich mit menſchlichen Fehlern abgeben, um ſie zu verbeſſern: dann ſind ſie in der Wahl der Mittel oft nicht glücklich geweſen. Wo ſteht es denn geſchrieben, ſagt Leſſing, daß wir in der Komödie nur über moraliſche Fehler, nur über verbeſſerliche Untugenden lachen ſollen? Jede Ungereimtheit, jeder Kontraſt von Mangel und Realität iſt lächerlich. Die Komödie, fährt er fort, will durch Lachen beſſern, aber nicht eben durch Verlachen; nicht gerade diejenigen Unarten, über die ſie zu lachen macht, noch weniger bloß und allein die, an welchen ſich dieſe lächerlichen Unarten finden. „Ihr wahrer allgemeiner Nutzen liegt in dem Lachen ſelbſt, in der Übung unſerer Fähigkeit, das Lächerliche zu bemerken, es unter allen Bemäntelungen der Leidenſchaft und der Mode, es in allen Vermiſchungen mit noch ſchlimmeren oder mit guten Eigenſchaften, ſogar in den Runzeln des feierlichen Ernſtes, leicht und geſchwind zu bemerken. Ihr iſt genug, wenn ſie keine verzweifelte Krankheit, wie z. B. den Geiz, heilen kann, die Geſunden in ihrer Geſundheit zu befeſtigen. Die ganze Moral hat kein kräftigeres, wirkſameres Präſervativ als das Lächerliche.“ Muß man auch hier zugeben, daß der moraliſche Zweck und das Motiv der Dichter nicht dasſelbe zu ſein brauchen, ſo wird man durchaus dem beiſtimmen, daß der wahre allgemeine Nutzen der Komödie im Lachen ſelbſt liegt. Daß auf der Bühne z. B. Väter durch leichtſinnige Söhne oder verſchlagene Bediente um Geld geprellt werden, das ſie ſich mühſam verdient haben, iſt freilich nicht ein Vorgang, zu deſſen Nachahmung das Luſtſpiel ermuntern ſoll. Wer es darum unſittlich findet, weil die Betrüger glücklich ſind, ſtatt beſtraft zu werden, hat ſein perſönliches Recht zu dieſem Urteil.

Nur hat ſich die Entwicklung der Literatur nicht um dieſes moraliſche Bedürfnis gekümmert, ſondern um das Heiterkeitsbedürfnis. Der Dichter kann ſagen: ſo iſt das Leben. Wenn unter Euch wohlhabende Väter mit leichtſinnigen Söhnen ſind, ſo laßt Euch warnen. Eine derartige Komödie hat aber ihren Reiz auch ſchon darin, daß uns die Seele des Alten ſchrittweiſe in ihren Qualen enthüllt wird, wie Fourb. de Scapin II 8. Hier iſt eine Gelegenheit zu einer annähernden Photographie der Seele, während uns leider manche andre Pein nicht in dieſer Weiſe veranſchaulicht werden kann.

Wie muß dem zu Mute ſein, dem die Lorbeeren eines wohl vorbereiteten Toaſtes entriſſen werden! Da wir in Geſellſchaft viele

Qualen nicht verraten können, so ist der Zuschauer dankbar, wenn er einige dargestellt sieht. Wen es wurmt, daß sein Vergnügen daran nicht tugendhaft ist, der darf nicht in die Komödie gehen. So lange sie nicht in das Gebiet der Phantastik hineinbaut, benutzt sie das menschliche Leben mit allen Möglichkeiten der Erheiterung.

Während die Theoretiker dem Zufall[1]) in der Tragödie nur eine bescheidene Wirksamkeit gestatten, setzen wir uns in der Komödie leichter darüber hinweg, wenn er uns nur zum Lachen bringt. Alle glücklichen, echten Lustspielmotive, meint Vischer, drehen sich um einen schlagenden Moment des neckenden Spiels zwischen Berechnung und Zufall.

Er macht sich nun doch in der Geschichte und im Leben tausendfach geltend. Also könnte er im Drama vielleicht einfach realistisch kopirt werden? Das ernste und das heitere Drama benutzen ihn aber verschieden. Macauley z. B. erzählt uns, daß Windwechsel und Verschwinden des Nebels Wilhelm von Oranien retteten und konträrer Wind den Feinden schadete. Das war für die geplante Handlung ein Zufall. Ebenso ist es Zufall, daß eine Armee, wenn sie über Lehmboden marschiren soll, trocknes Wetter hat — sonst könnte sie in der knapp bemessenen Marschzeit nicht zur Stelle sein. Es ist Zufall, daß Hamlet einen schlechten Oheim hat, daß Polonius außer dem Sohn Laertes noch die Tochter Ophelia hat, daß Hero den Leander an jenem Fest erblickt.

In einer Gesellschaft zeigt Jemand, dem dergleichen Vergnügen macht, eine seltene Goldmünze herum. Sie ist schließlich nicht mehr zu finden. Wo ist sie? Da schlägt Jemand vor, die Anwesenden sollen ihre Portemonnaies zeigen, die Münze könnte mechanisch eingesteckt worden sein. Alle außer einem sind dazu bereit. Dieser geht weg, ohne seine Weigerung zu erklären. Nach einigen Tagen wird die Münze in einer Serviette gefunden. Jener Teilnehmer, der sich einer Durchsuchung widersetzt hatte, erzählt nun, er habe an dem Abend zufällig auch eine Münze derselben Art bei sich gehabt, aber sie zuerst nicht zeigen wollen, um dem Andern nicht das Vergnügen zu verderben, zuletzt, um nicht etwa in einen heillosen Verdacht zu geraten.

Für das Drama bedeutet der Zufall alle Ereignisse und Um-

[1]) Freytag p. 267. Bulthaupt I 5. 304. III 209. Volkelt p. 92. 280 f. Lipps p. 78 vgl. auch Schopenhauers Bemerkungen über den Zufall.

stände, insofern sie nicht vom Menschen beabsichtigt oder herbeigeführt sind. Würde nun in der Tragödie der Held durch blinde Naturzufälligkeiten ins Elend gebracht, oder gar zum Tode, so würde uns dies unbefriedigend scheinen. Es wäre wie eine bloße Brutalität des Schicksals. Unser Bedürfnis nach Harmonie und Gerechtigkeit des Weltlaufs scheint zu verlangen, daß der Zufall sinnvoll ist. Dann müßte in ihm Etwas von der Bedeutung des Weltlaufs zum Vorschein kommen, wie wenn der Zufall das Werkzeug einer Weltvernunft wäre. So trinkt die Königin den vergifteten Trank, der für Hamlet bestimmt war; Laertes wird, da man in der Hitze des Gefechts die Rapiere gewechselt hat, durch sein vergiftetes Rapier getroffen. Beide Zufälle lassen wir uns gefallen, weil sie uns vernünftig zu sein scheinen. Freilich wünschen wir mehr, daß das tragische Schicksal nicht durch Zufälle hereinbricht, sondern sich darstellt als strenge Notwendigkeit, als Konklusion aus den gegebenen Prämissen des Charakters und der Umgebung, die auf seine Eigenheit naturgemäß reagirt.

Im Lustspiel dagegen nehmen wir es nicht so genau; da erfreut uns das Spiel des Zufalls. Wir finden es einfach erheiternd, wenn ein Liebender zum Stelldichein strebt und statt des Mädchens etwa die mißtrauische Duenna antrifft, welche sich „sehr wundern" muß, ihn zu dieser Zeit im Garten zu finden. Er riskirt eine Notlüge, versucht sich bei der unentwegten Hüterin niedlich zu machen, gerät in Widersprüche u. s. w. Ein Mensch, der angeblich nicht zu Hause ist, muß im Nebenzimmer des Besuchs charakteristisch niesen, wodurch er sich verrät. Ein Unberufener wird zufällig Zeuge einer häuslichen Intimität. Bei Andersen (glaube ich) platzen Jemand auf dem Balle einige Knöpfe ab, sodaß er verschwinden muß und seine Liebeserklärung nicht anbringen kann.

Aber die grimmen Kritiker denken nicht selten anders, als das harmlose Publikum. Wenn es dem Dichter Kopfzerbrechen macht, lustige Zufälle zu erfinden, durch Situationskomik zu wirken, so verlangt man noch außerdem, daß er womöglich ohne das Spiel des Zufalls auskommt und nur die logische oder psychologische Konsequenz der Charaktere oder der Gedanken, die in diesen Personen Fleisch und Blut angenommen haben, zur Führung der Handlung und zur Erzielung von Heiterkeitserfolgen benutzt. Dieses sogenannte Cha-

rakter-Luſtſpiel[1]) iſt natürlich ſchwieriger. Die Verwicklungen ſollen nur aus den Charakteren fließen. Was geſchieht, ſoll ſtreng begründet, das Ergebnis innerlich vorbereitet ſein, ſodaß es eintreten muß, auch ohne daß ein Zufall dabei mitſpielt.

Es ſcheint, daß der ſtrenge Realismus beim Luſtſpiel ſchwieriger iſt, als beim Trauerſpiel. Unwillkürlich reißt die wohlberechtigte Abſicht Heiterkeit zu erregen, den Dichter zur Benutzung unrealiſtiſcher Mittel fort. Daher ſehen wir in den Poſſen, Schwänken, Burlesken u. ſ. w. in der Regel den Dichter um Realismus wenig beſorgt. Die einzelnen Szenen mögen naturgetreu ſein, obgleich ſie es auch nicht immer ſind, aber nach dem Sinne und der wirklichen Begründung der Handlung darf man nicht fragen. Und in der Regel ſind wir ſo gewiſſenlos, damit zufrieden zu ſein, wenn wir nur lachen können. Nicht über mangelhafte Motivirung pflegen wir dem Luſtſpieldichter zu zürnen, ſondern über Mangel an Erheiterung. Freilich muß das Luſtſpiel eine Handlung haben; aus bloßen populären Redensarten, Witzen, Zankerei, Prügel u. ſ. w. kann es nicht beſtehen, obgleich ſolche Scherze durch die erfriſchende Natürlichkeit einiger Parlamente eine höhere Weihe bekommen haben. Aber wie nachſichtig ſind wir in Bezug auf die Handlung! Das alte Bedürfnis zeigt ſich wieder, die Welt in andrer Form zu genießen, als in der der begreiflichen und begründeten Thatſachen, der alltäglichen Anſchaulichkeit. Das Luſtige iſt geſteigert durch Ausleſe, Samlung und Verknüpfung. Wir gehen mit zu einer transcendenten Heiterkeit und machen dem Realismus eine höfliche, aber eilige Abſchiedsverbeugung.

Dieſer Mangel an Realismus, der freilich platt wirken kann, erhebt uns aber, wenn auch nur ſelten, in die Höhe wunderbarer Kunſtwerke, wie der oben betrachteten ariſtophaniſchen. Sie ſpielen noch mehr mit der Welt und unſrem Bewußtſein als gewöhnliche Poſſen. Ich weiß ihnen nichts an die Seite zu ſetzen, wenn nicht Shakeſpeare. Mögen einige phantaſtiſche Stücke des Griechen auch nicht ſogen. reine Märchenkomödien ſein, ſondern politiſche Satire mit märchenhaften Kunſtmitteln, ſo iſt für dieſe Form nicht allein der Umſtand als Erklärung zu betrachten, daß ſich manche Dinge beſſer in einem Märchenreich ſagen ließen, als auf einer in Athen

[1]) vgl. Lipps, Philoſ. Mon. 25. 1889 p. 424 f.

gedachten Szene. Sondern die Phantasie fordert ihr Recht, wie sonst in der Poesie, so auch hier. Ihr sind, wie Goethe sagt, alle Launen zugestanden. Alle die andern armen Geschlechter der kinderreichen lebendigen Erde wandeln und weiden im dunkeln Genuß und trüben Schmerzen des augenblicklichen beschränkten Lebens, gebeugt vom Joche der Notdurft. Der Zauberzweig, den die Phantasie hier in der Hand trägt, hat Tropfen von doppelter Kraft; sie sind gemischt aus Lethe und Nektar. Während das schwere Traumbild der Welt sinkt, erhebt sich ein Reich der Heiterkeit, das seinen eignen rosigen Himmel über sich wölbt. Wie die Frühlingswandrer im Faust durch das finstre Thor in die sonnige Landschaft drängen, so lassen wir die Enge des Lebens zurück. Der schöne Götterfunken der Freude entflammt unser Gemüt und wir spielen in Gedanken mit der Welt, unter deren Ernsthaftigkeit wir so oft seufzen.

Sieht man auf den gewollten oder ungewollten Erfolg des Tragikers und Komikers, so scheint nicht zweifelhaft, wer für uns heilsamer ist. Das Lachen ist das beste Mittel um die Welt zu überwinden, wenn sie nicht durch eine absolute religiöse Abkehrung überwunden wird.

Dieser allgemeine Zweck des Lustspiels wird nun durch besondere Zeitumstände spezialisirt. Die öffentlichen Verhältnisse leiten durch „aktuelle" Fragen auf bestimmte Aufgaben hin. Die Politik, die gesellschaftlichen Unsitten, die Literatur, eine Manie von Wohlthätigkeitsvereinen, ein einzelner „Demagoge", der sich aus einer Schar von Gesinnungsgenossen charakteristisch abhebt, reizen zur komischen Darstellung. Dann ist die Komödie ein Ventil, wodurch sich die Stimmung des Publikums Luft macht. Daneben gehen die alten Typen, die kaum einer Zeit gefehlt haben, entstehend aus allgemein menschlichen Eigenschaften oder konstanten Verhältnissen der Familie, dienstlicher Stellung oder sonstiger sozialer Bedingtheit. Nicht alle Zeiten sind derselben Art des Lustspiels günstig. Ein politisch gedemütigtes oder geknebeltes Volk wird keine politischen Komödien auf der Bühne sehen und die Censur wird oft darüber wachen, daß nicht „staatserhaltende" Elemente kritisch-satirisch behandelt werden.

Obgleich der Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen, wie Schiller und Vischer meinen, in der Komödie ausgedehnter ist, als in der Tragödie, werden wir die Frage über den Vorrang mit Schiller beantworten. Wenn die Tragödie das wichtigere Objekt be-

handelt, ſo fordert die Komödie das wichtigere Subjekt. In der Komödie geſchieht durch den behandelten Gegenſtand nichts, Alles durch den Dichter. Wenn die Tragödie von einem wichtigeren Punkte ausgeht, ſo die Komödie einem wichtigeren Ziele entgegen und ſie würde, wenn ſie es erreichte, alle Tragödie überflüſſig und unmöglich machen. Daher mag es kommen, daß wir mehr klaſſiſche Tragödien als Komödien haben. Manche Naturen ſind zwar nur für die Komödie veranlagt; im Allgemeinen fordert ſie aber größere Reife des Geiſtes. Das Pathos, das der Jugend eigen zu ſein pflegt, reißt leichter zur Tragödie fort; die ruhige Freiheit, welche die Komödie fordert, iſt in der Regel erſt eine Frucht ſpäterer Jahre. Freilich ſchrieb Shakeſpeare den Sommernachtstraum gegen 1594, alſo in einem Alter von 30 Jahren. Was Ihr wollt wahrſcheinlich gegen 1600; dagegen wurde ſpäter ein Gipfel, den die Engländer ſehr hoch ſchätzen, von Sheridan, als er noch nicht 25 Jahre alt war, erſtiegen: die Rivals erſchienen 1775. Für Frankreich behauptet A. Quetelet[1]): les chefs d'oeuvres, qui ont enrichi la comédie française, n'ont commencé à être produits qu'entre 38 et 40 ans. Beim Zerbrochenen Krug war Kleiſt (1804) 28; Leſſing, als er die Minna ſchrieb, 34. Holberg that ſich ja plötzlich, über 37 hinaus, als Dramatiker auf.

Luſtſpiel und Trauerſpiel ſind die beiden Gipfel des Dramas, zwiſchen denen ſich das „Schauſpiel" als Grat von geringerer Höhe hinzieht. Verweilen wir noch einen Augenblick bei jenen Gipfeln, um zu fragen, wie ſich die Wirkung der beiden dramatiſchen Typen zu einer Äußerung Goethes verhält.

Er erwähnt die Meinung, daß das größte Glück in der Sehnſucht ruht und daß die wahre Sehnſucht nur auf ein Unerreichbares gerichtet ſein darf. Das Schönſte ſei nicht ſowohl leiſtend, als verſprechend; ſoll der Genuß vollkommen werden, ſo müſſe noch Etwas zu wünſchen übrig bleiben. Daß das höchſte Glück in der Sehnſucht ruht, mag der Erfahrung entſpringen, daß die Erreichung eines ſehnſüchtig erſtrebten Ziels in der Regel wie mit einem kurzen Rauſch verbunden iſt, dem eine Ernüchterung oder Enttäuſchung folgt. Alſo muß die wahre Sehnſucht auf etwas Unerreichbares gerichtet ſein. Dann muß es Dinge oder Güter geben, die grade deswegen am

[1]) Physique sociale II 179 f. 1869.

schönsten sind, weil sie nicht erreicht werden. Streben wir nach ihnen, so verfallen wir nicht der Leere des Wollens und der Trivialität der Sättigung. So begehrt man die Sterne nicht; man freut sich ihrer Pracht und mit Entzücken blickt man auf in jeder heitern Nacht. Oder die schöne Nachbarin (in Alexis und Dora) wird betrachtet „wie man die Sterne sieht, wie man den Mond sich beschaut, sich an ihnen erfreut, und immer im ruhigen Busen nicht der entfernteste Wunsch, sie zu besitzen, sich regt." Was aber andrerseits durch die Erfahrung nie vollständig gegeben ist, nennen wir eine Idee oder ein Ideal. Es wird uns nicht anfechten, daß der Name des Ideals etwas in Mißkredit gekommen ist, namentlich wenn Jemand diesen geschlossenen Fächer auseinander klappt und uns die drei magischen Typen des Wahren, Guten und Schönen als seinen Inhalt sehen läßt. Es giebt ja doch andre Ideale oder Ideen als diese drei, die man lieber gelten ließe, wenn weniger von ihnen geredet würde. Unsere Ideen sind zum Teil ganz offenbar eine Art von Schutzvorrichtung für das Denken und Fühlen. Der Gedanke, daß ein Mensch ohne nachweisbare Schuld leidet, ist ein quälendes Rätsel. Wie lösen wir es, so daß unser Denken darüber zur Ruhe kommt und wir uns gegen den ungünstigen Einfluß jener Thatsache schützen? Die Bibel antwortet darauf z. B. Hiob 5, 17. Ein Ideal oder eine Idee ist auch das Hegelsche, die Welt immer vernünftig anzusehen; denn wer das thut, den sehe sie auch vernünftig an, beides sei in Wechselbestimmung.

Ein geheimer Wunsch unsrer Seele scheint es in der That, daß die Welt vernünftig ist trotz aller Not und alles anscheinenden Widersinns. Wir möchten gern das richtige Verständnis gewinnen, um den Weltlauf als vernünftig zu begreifen. Ein zweites Bedürfnis ist die absolute ruhige Heiterkeit, oder eine Ansicht von der Welt, wonach sie sehr nett, kurzweilig und liebenswürdig ist. Die Menschen erfreuen und trösten sich ja nun auch durch andre Mittel als durch Tragödien und Komödien. Diese beiden aber, als geistige Genußmittel, wirken auf ihre spezifische Art. Die vollständige Harmonie mit der Welt ist unerreichbar; es giebt zu viele unbegreifliche Leiden und unglückliche Zufälle noch abgesehen von der Beschränktheit und Rohheit der Individuen. Da hätten wir also einen unerreichbaren Gegenstand der Sehnsucht. Die Tragödie verspricht jene Vernünftigkeit mehr, als daß sie sie leistet. Aber sie giebt, scheint mir, schon

dann eine gewisse Beruhigung, wenn sie den Eindruck hervorbringt: so mußte es kommen. Schon der bloße Nachweis der Kausalität trägt zur Beruhigung des Denkens bei. Von ihren sonstigen Wirkungen war schon die Rede.

Die Komödie zertrümmert falsche Götzenbilder mit Heiterkeit; auch sie verspricht mehr als sie leistet. Aber wenn wir unsre Fähigkeit üben, das Lächerliche zu bemerken, wie Lessing sagte, so ist dies eine unbezahlbare Anweisung, uns mit der Welt in Harmonie zu setzen. Kurz, diese beiden dramatischen Typen geben uns mit ihren Mitteln wirklich das Schönste; es ist mehr versprechend als leistend, es erregt jene wahre Sehnsucht, die nur auf etwas Unerreichbares gerichtet sein darf. Die Tragödie trägt zuweilen noch die Spur davon, daß der Mensch, um seine Sehnsucht zu befriedigen, die Natur braucht, die ihm oft Zuflucht oder Symbol ist. In der Komödie dagegen ist die Natur fast immer gleichgiltig, weil hier nur menschliche Eigenschaften und Einrichtungen Lachen erregen können. Hält man dem etwa einige hübsche Lieder der Komödie (in Aristophanes' Vögeln) entgegen, so ist zu erwidern, daß sie mit der Handlung unmittelbar nichts zu thun haben.

Versuchten wir nun auch eine Analyse dieser Kunstwerke, so bekennen wir uns gern darüber hinaus zu der Meinung Goethes: ein echtes Kunstwerk bleibt, wie ein Naturwerk, für unsern Verstand immer unendlich. Es wird angeschaut, empfunden; es wirkt, es kann aber nicht eigentlich erkannt, viel weniger sein Wesen, sein Verdienst mit Worten ausgesprochen werden.

Das Schauspiel.

Das Schauspiel, eine dramatische Darstellung ohne die ausgesprochene Nüance des tragischen oder heitern Ausgangs, scheint eigentlich das Drama des Kompromisses. Es giebt ja doch allerlei Komplikationen des Lebens, welche ernst verlaufen, wie es die Arbeit meistens ist, aber nicht tragisch. Das Verfehlen eines Zieles braucht nicht tragisch, seine Erreichung durchaus nicht heiter oder lustig zu sein. So wird grade das Schauspiel geeignet sein, ein realistisches Bild des Lebens zu geben, soweit dies überhaupt nach der technischen Einrichtung einer poetischen Darstellung möglich ist. „Ein Volksfeind" (Ibsen) ist weder Lustspiel noch Tragödie; der sogenannte Volksfeind macht allerdings üble Erfahrungen, aber er bleibt schuld-

los und iſt weder innerlich gebrochen, noch äußerlich zu Grunde gegangen. Freilich entläßt uns das Stück, wie manche andern, mit einem Fragezeichen, auch darin das Leben nachahmend. Nora trennt ſich vom Mann und den Kindern, mehr ſchrullig als tragiſch; was aus ihr werden wird, wiſſen wir nicht. Aber nicht alle Schauſpiele brauchen unbefriedigend zu ſchließen.

Die Menſchen ſind fortwährend zu Kompromiſſen genötigt. Stoßen, wie im Leben, ſo im Stück gegenſätzliche Anſchauungen, Neigungen und Beſtrebungen zuſammen, ſo wird oft ein Kompromiß die Folge ſein und die Karre geht wieder eine Weile weiter. Die Fäden der geſellſchaftlichen Verſchiedenheit werden durcheinandergeſchlungen, ſodaß ein Gewebe entſteht, wie das Leben es auch iſt. Dieſer Charakter des Schauſpiels mag es mit ſich bringen, daß Novellen oder Romane, die in andrer Form den gleichen Zweck verfolgen, gern in die dramatiſche umgeſchmolzen werden. Nur iſt dabei zu beachten, daß ohne Wollen und ohne den Kontraſt verſchiedener Charaktere und Intereſſen kein dramatiſches Leben entſteht.

Epochen des Dramas.

Wir haben noch einen Blick auf die Epochen des Dramas zu werfen. „Die Tragödie, ſagt Gervinus, verlangt einen Boden, wo, in der allgemeinen Aufregung der Zeit, auch der Einzelne einen härteren Anſtoß erträgt, den er im ruhigen Geleiſe einer gleichgiltigen Gegenwart ſich abzuhalten wünſcht. So hatte in Griechenland der koloſſal-tragiſche Fall des Xerxes gleichſam die echte Tragödie geboren. So war dem glücklichen Laufe des römiſchen Volkes die eigentliche Tragödie fremd und erſt die tragiſchen Kaiſerzeiten riefen in etwas dieſe Kunſtform hervor .... Die weitere Ausführung laſſe ich weg, da ſie mir z. T. zweifelhaft ſcheint. Viſcher meint, daß die dramatiſche Kunſtform in der zeitlichen Entwicklung nicht nur die epiſche Naivität ſondern auch die ſubjektive Bewegtheit der Lyrik hinter ſich haben muß und eine noch ungleich mehr geſchüttelte, erfahrungsreiche, energiſche und befreite Welt vorausſetzt, als die letztere. In Griechenland ſtand das Drama auf, als jene Kämpfe zwiſchen Tyrannis und Ariſtokratie, deren Unruhe das lyriſche Bewegungsleben des Gemüts gelüftet hatte, zur Entſcheidung gelangt, die Freiheit in der Demokratie eine Thatſache geworden und durch

den Sieg über die Perser die Geister zum vollsten Selbstbewußtsein gekommen waren.

Unsere Betrachtung lehrte uns freilich, daß das Drama nicht selten mit politischen Höhepunkten zusammenfällt, oder ihnen bald folgt, vielleicht auch vorausgeht. In Griechenland erhebt es sich nach den Perserkriegen und dauert durch den peloponnesischen Krieg. In England blüht es unter Elisabeths glanzvoller Regierung. In Spanien war um die Mitte des 16. Jh. die politische Macht gewaltig und das Bewußtsein des Volkes durch die ungeheuren transatlantischen Erwerbungen geschwellt. In Frankreich strahlen die drei großen Sterne von Corneille, Racine und Molière etwa zur Zeit Ludwig XIV. In Italien sonnte sich das Drama teils an reichen und fein gebildeten Fürstenhöfen, teils ging es Hand in Hand mit dem Erstarken des nationalen Gedankens (Alfieri). In Deutschland, ohne nationalen Mittelpunkt, hatte freilich Friedrich der Große das Nationalgefühl mächtig gesteigert, sodaß Lessings Minna ohne Friedrichs Thaten nicht denkbar ist. Aber die traurige politische Zersplitterung ließ die Bühne mehr als eine Zuflucht erscheinen, nicht als die Stelle, an der sich eine befriedigte und gehobene Stimmung des Volkes aussprach. Dagegen hatte Deutschland einen starken geistigen Aufschwung erhalten durch die Griechen, Shakespeare und Rousseau. Es begann auch jene Epoche der Philosophie, an deren Anfang Kant steht. Gervinus, der Karl V den ersten tragischen Charakter in der neueren Geschichte nennt, meint, er habe, wie jener Perserkönig, das Trauerspiel fast in allen Ländern Europas, unter den Händen des Hans Sachs, und des Cervantes, unmittelbar nach seinem Sturz plötzlich aufquellen gemacht; vorher habe es weder bestanden, noch ein Vorbild gehabt. Unsere Tragödie sei ratlos umhergeirrt, bis sie durch die französischen Zustände zurechtgewiesen worden sei. Mit Wallenstein habe Schiller grade Napoleons steigendem Glücksstern gegenüber gestanden. Selbst wenn man diese unbewußten oder bewußten Anregungen zugeben wollte, wäre die Erklärung noch unvollständig. Denn wir müßten noch erfahren, auf welches geistige Erdreich jene Anregungen fielen, um den Wuchs des Dramas zu bewirken. Und bei allen diesen geschichtlichen Beispielen handelt es sich im Sinne von Gervinus doch wohl eigentlich nur um die größten Leistungen im Drama, nicht um das Drama überhaupt. Ferner kommt für die occidentalische Entwicklung überall die

Einwirkung der Antike in Frage, während die Griechen ganz aus eignen Kräften das Drama hervorbrachten.

Wie es bei diesem Volke sich entwickelte, wurde oben zu begreifen versucht, nicht ohne das Bewußtsein davon zu wiederholen, daß unsere historische Einsicht doch immer nur annähernd ist. Giebt man die Wirksamkeit von Mustern zu (wie z. B. Seneca es war), so ist doch das innere geistige Leben eines Volkes für die literarischen Erscheinungen entscheidend. So auch für deren Reihenfolge. Ein Drama, welches der Rede wert ist, zeigt sich aber immer erst spät. Die Posse dient der Erheiterung; das ernste Drama ist mehr einer Reflexion über Welt und Leben ähnlich. Ohne diese Reflexion ist allerdings die Poesie, wenn sie einigen Wert hat, auch vorher nicht. Die homerischen Gedichte, freilich keine primitive oder Naturpoesie, zeigen genug Blick für das Menschliche, eine feine Psychologie trotz der Götterwunder, genug Nachdenken über den Lauf der Welt. Auch der Lyrik fehlt es nicht daran.

Aber viel tiefer scheint uns doch die Betrachtung der Welt im Drama. Sein Fortschritt muß also abhängen von der veränderten Art, die Welt zu sehen und von dem Bedürfnis, diese Art darzustellen. Die großen politischen Ereignisse trugen zu dieser geistigen Bewegung bei, sowohl durch ihren Inhalt, wie durch den glücklichen Erfolg. Aber dem tragischen Sturz des Xerxes allein könnte man das Aufquellen der echten Tragödie nicht zuschreiben. Vor Äschylus hatten ja auch schon Andere ernste Dramen gemacht. In Italien war wissenschaftliche und poetische Regsamkeit voraufgegangen, ehe aus Nachahmung der Antike und moderner Empfindung das Drama einen Aufschwung nahm. In Spanien war es ähnlich; nur wurde dort die Einwirkung des philosophischen Denkens ersetzt durch die Religion; die politische Reflexion beschränkte sich ungefähr auf das Bekenntnis, daß der König absoluten Gehorsam zu fordern habe. In England war die Antike bekannt geworden; der historische Gesichtskreis war erweitert, das politische Leben stark entwickelt und Shakespeare doch nicht der erste Dramatiker, sondern er hatte einen Vorläufer wie Marlowe. In Deutschland hatte der Humanismus und die Reformation starke Erregungen hervorgebracht. Eine Zeit reicher Epik und Lyrik war vorbei, ehe die erste Blüte des Dramas entstand. Im 18. Jh. wurden außer den genannten Einwirkungen auch politisch-soziale Gedanken lebendig.

Soll das ernste Drama einigen Wert haben, so muß es mit kritischem, nicht mit naivem Blick die Welt betrachten. Es ist ja doch in gewissem Sinne immer eine Reflexion über den Lauf der Welt — wie er ist und wie er sein sollte. Es gab in Deutschland eine Zeit, wo nicht nur epische, sondern auch lyrische und sogar didaktische Gedichte Tragödien oder tragisch genannt wurden, oder eine Komödie und komisch, je nach dem Stile oder Grundton. Dann hatte man also die Empfindung, eine Tragödie ist ein Gedicht (nicht ausschließlich ein Drama), das heiter anfängt und traurig endet und das in erhabenem Stil, in der Regel in Versen, geschrieben ist. Eine Komödie ist ein Gedicht, das traurig anfängt und fröhlich endet. Eine Aufführung war bei diesen sogen. epischen Dramen ausgeschlossen; es fand Rezitation statt, indem nur Einer sprach und durch verschiedene Stimmlage die Personen zu charakterisiren suchte. Noch dazu waren Stücke dieser Art in lateinischer Sprache abgefaßt, sodaß das genießende Publikum nur klein sein konnte. Einer solchen Zeit werden wir das Bedürfnis nach den Wirkungen des Dramas absprechen.

Wenn es wahr ist, daß das ernste Drama, außer dem bloßen Zweck der Darstellung und des Aussprechens, im Ganzen Neigung hat, Harmonie des Weltlaufs zum Ausdruck zu bringen, wenn auch durch den bloßen Nachweis der Kausalität, daß es so kommen mußte, so kann man fragen, wann in der Geschichte solches Bedürfnis hervortreten muß.

Nicht in einer naiven und reflexionslosen Epoche: da leben die Menschen das Leben und nehmen es hin, wie es ist. Aber wenn sie zum Selbstbewußtsein erwachen, das freilich seine Stufen hat, führen sie sich den Menschen, also mittelbar sich selbst, vor und suchen im Schauspiel ein Abbild der zahllosen Kompromisse des Lebens oder eine Rechtfertigung des Weltlaufs. Sie kann entweder empfunden werden ohne Auflehnung des Individuums oder gegen dessen Opposition. Lehnt sich das Individuum nicht auf, so unterwirft es sich der religiösen Autorität und erhofft davon im Diesseits die Ruhe des guten Gewissens oder im Jenseits einen transcendenten Lohn. Ist der Held gegen die Welt im Kampf, behauptet er nur nach Freiheit und seiner persönlichen Überzeugung zu handeln, ohne jede andere Autorität, so kann er scheitern, trotzig oder demütig und doch den Zuschauer entlassen mit dem beruhigenden Gedanken: so mußte es kommen und dieser Verlauf hat seinen guten Sinn. Ehe das ernste

Drama auf ſeine Höhe kommt, werden wir freilich verblüfft durch ſeine Armſeligkeit oder Rohheit, als wäre es nur ein Reizmittel für den Geſchmack am Schrecklichen und Grauſamen oder eine dramatiſche Fabel, die einen gewiſſen moraliſchen Satz demonſtriren ſoll. Während doch im Ganzen durchaus die Vorſtellung feſt zu halten iſt, daß auch dieſe Kunſt ſich aus triebartigen Bedürfniſſen entwickelt und keinen lehrhaften Zweck hat.

Auch die Komödie, wenn ſie ſich über die geläufige Beobachtung unſrer kleinen Schwächen erhebt, ſieht mit kritiſchem Blick in die Welt und bemerkt die Verſchiedenheit der Stände, der Intereſſen, Gewohnheiten, der Bildung und der Charaktere. Die Gegenſätze des Lebens fordern zur Darſtellung und zur genußreichen Bearbeitung auf. Ein wahres Gedeihen des Dramas iſt an die Kontinuität gebunden. Es müſſen Theater ſein, die mit einer gewiſſen Regelmäßigkeit Vorſtellungen geben und dadurch die dramatiſchen Talente zur Produktion anregen. Denkbar iſt nun freilich, wie in der Vergangenheit, ſo auch in der Gegenwart und Zukunft eine Zeit, wo es kein Drama von Bedeutung giebt. Der Sinn dafür geht verloren oder die Produktion bleibt ſchwächlich. So haben ja auch andere Dichtungen ihre Zeit gehabt. Das könnte eintreten, wenn die geiſtigen Kräfte eines Volkes durch politiſche und ſoziale Fragen, oder durch die exakten Wiſſenſchaften vorwiegend in Anſpruch genommen ſind. Fragen wir jetzt nicht ſelten, was uns die Lyrik noch Neues ſagen könnte, ſo werden wir auch beim Drama an ſich dieſe Frage erheben können. Dennoch bringt die Entwicklung der Welt neue Probleme, Stimmungen und Verhältniſſe mit ſich und es läßt ſich erwarten, daß ihr verändertes Antlitz gelegentlich doch immer wieder ſich erfolgreich im Geiſte der dramatiſchen Dichter ſpiegeln wird. Wer hätte vor Goethes reifſter Lyrik davon geträumt, daß ſie möglich wäre, wer zu Gottſcheds Zeit vom Drama des ausgehenden 18. Jahrhunderts? So werden wir auch glauben, daß die Zukunft ihren Bedürfniſſen und ihrer Fähigkeit entſprechend ein Drama haben wird, an deſſen Vorausbeſtimmung jedoch ſich kein Seher verſuchen kann, ſelbſt wenn er den Scharfſinn jenes Arabers bei Goldziher beſäße, welcher den Namen des goldnen Kalbes und des Wolfes, der Joſeph **nicht** zerriſſen hatte, kennen wollte.

In der epiſchen Zeit und im echten Epos ſelbſt iſt der Hauptheld an die Maſſen gebunden. Je einheitlicher ſie organiſirt ſind,

desto weniger drängen tiefe Konflikte zur dramatischen Darstellung. Das Mittelalter konnte, wie Vischer meint, kein wahres Drama haben; die Mysterien seien eine halb epische Form mit eingelegten lyrischen Gesängen. Man könne diese Erscheinung in beschränktem Sinne allerdings Volksdrama nennen. Das wirkliche und wahre Drama der modernen Zeit sei aber ein Kind der Reformation und des Humanismus, der erneuten Wissenschaft, also des Bruchs mit der mittelalterlichen Bindung der Geister, eine Frucht des gedankenklaren Blickes geprüfter und enttäuschter Menschen in die Wirklichkeit. Die wahre Heimat des modernen Dramas sei die wunderlose Wirklichkeit der Geschichte, des Privat- und Familienlebens, die Darstellung des Willens und der Freiheit. Das moderne Drama fordere revolutionäre, im tiefsten Sinne des Wortes radikale Charaktere.

Was das Drama in seinen verschiedenen Epochen darstellt, hängt allerdings mit der gesamten Bildung der Zeit zusammen. Die Weltgewalten, von denen man das Leben beherrscht glaubt, werden auch auf der Bühne erscheinen, besonders, wenn sie einheimische Stoffe vorzieht, statt etwa antike nachzuahmen. So lange die Vorstellung von Naturgesetzen mangelhaft entwickelt ist, werden die Menschen anders handeln und leiden als in Zeiten ausgebildeter Wissenschaftlichkeit.

Die Wunder, die im spanischen Drama begegnen, sind uns ungenießbar geworden. Die Formel, die sich am griechischen Drama bestätigte, daß es immer menschlicher wird, paßt im Ganzen auf die Entwicklung des Dramas. Allzu menschlich ist es geworden, wie manche Philosophie. Gigantische Naturen reizen zwar immer wieder zu dramatischer Behandlung. Medea ist sogar noch von Grillparzer behandelt; Napoleon, Nero u. A. m. üben ihre Anziehungskraft. Aber die volle Menschlichkeit glauben wir heute fast nur in der Gegenwart fassen zu können oder in einer Epoche mit ähnlichem Puls. Verhaßt sind uns rein polemische Dramen, wenn sie ernsthaft sind, wie in der Reformationszeit. Wenn wir auch theoretisch fest überzeugt sind, daß jeder Mensch sein Schicksal erfüllt, so sind wir doch nicht entfernt im Stande, die Wege der Vorsehung, die jenes Schicksal bestimmt, zu begreifen. Wir müssen deswegen darauf verzichten, ihre Wirksamkeit als erwiesen darstellen zu wollen. Vielmehr ist jeder Mensch verantwortlich für das, was er thut. Er kann sich auf eine transcendente oder diesseitige Autorität berufen: wenn er

das thut, so hat er dennoch die Folgen zu tragen. Diese Folgen dürfen aber nach unserm heutigen Kausalitätsbedürfnis nur begreiflich sein aus der Beschaffenheit der menschlichen Natur und der Verhältnisse. Nimmt der Mensch diese Autorität nur aus sich selbst, so kann es ihm ähnlich ergehen, wie Mark Aurel sagt: du hast unendlich gelitten, lediglich deshalb, weil deine Seele sich nicht begnügte zu thun, wozu sie gemacht ist. Mag dies Thun einer guten oder zweifelhaften Absicht entspringen, so muß der Handelnde die Folgen tragen, ob er sich auch darauf beruft, daß seine Seele nun einmal so gewesen ist. Es muß ja Ärgernis kommen, aber wehe dem Menschen, durch den es kommt. Hier giebt es keine Berufung auf ein Orakel wie bei Orest. Die Erinyen verwandeln sich entweder in die peinlichen Stimmen der Selbstvorwürfe oder in die Realitäten der Welt, welche, mag sie auch an sich unergründlich bleiben, die Konsequenz einer That zieht, welche mit den Weltgewalten zusammen gerät.

Verpönt sind allmählich stereotype Figuren, Situationen und Lösungen. Die Zahl der Charaktere soll immer zunehmen. Früher gab es wohl in der Tragödie einen blutigen Tyrannen, einen Erzbösewicht, ideal gute und reine Personen; in der Komödie gewisse, immer wiederkehrende und gern gesehene Figuren. Jetzt zählen die Kritiker nicht nur dem Lyriker nach, wie oft er Herz und Schmerz, Brust und Lust reimt, sondern auch der Dramatiker bemerkt mit Seufzen, daß er ein Enkel ist. Wo bei ihm ein Motiv aus früherer Zeit anklingt, wird es ihm vorgehalten. Die Personen sollen dadurch neu sein, daß sie höchst individuell sind, ohne dabei an allgemein menschlichem Interesse zu verlieren. Und dennoch ist es unvermeidlich, daß das moderne Drama Motive und Ansätze wiederholt, eben weil es ein Bild des Lebens sein soll.

Dies war es, wie wir schließlich noch einmal bemerken, nicht immer, ebensowenig wie sonst alle Poesie. Sie zeigte sich so, wie sie dem flüchtigen Blick am Anfang erschien, als sie mit Religion und Philosophie verglichen wurde. Ist uns keine wesentliche Erscheinung entgangen, so haben wir gesehen, was die Poesie im Haushalt des geistigen Lebens bedeutet. Da sich dieser Versuch länger ausgedehnt hat, als er sollte, so sei nur noch kurz zweierlei bemerkt.

Die dichterischen Erzeugnisse sind nach ihrer innern Seite nicht in erkennbarer Weise abhängig von der Grammatik der Sprachen,

wie wir deren gesamte Struktur kurz bezeichnen können. Die Indokelten haben zwar die besten Dramen und Epen, was mit ihren, von vielen Sprachforschern als Formsprachen bezeichneten Sprachen übereinstimmen würde; aber die Semiten haben trotz ihrer Formsprache kein Drama, wenn wir nicht die auf persischem Boden entstandenen Mysterien dahin rechnen wollen. Die Chinesen, deren Sprache so wenig äußere, aber in hohem Grade innere Form hat, haben ein, wie mir scheint, respektables Drama hervorgebracht. Allerdings ist es nicht gleichgiltig, ob im Lauf der Geschichte einem Volke eine rohe oder gebildete, das Denken hemmende oder fördernde Sprache zufällt. Obwohl Sprache und Rasse ursprünglich zusammenfiel, können wir mit Sicherheit nur von Sprachgenossenschaften, nicht von bevorzugten Rassen reden. Auch sind die Sprachen selbst noch abhängig vom Wohnsitz der Sprechenden, welcher wechselte; vgl. Byrne, General Principles of the Structure of Language 1885. II 278 general effects of regions on language.

Plastik oder Phantasie und Phantastik gedeihen bei denselben Indokelten. Scharfe Realisten, wie die Chinesen, sind nicht frei von Phantastik. Kurz, die Dichtungen sind nicht Folgen guter Sprachen, sondern Beides wurzelt im Geist und in den geschichtlichen Erlebnissen, zu denen auch die Völkermischung gehört.

Zweitens haben wir diese Untersuchung in das System des menschlichen Wissens einzuordnen. Sehen wir davon ab, daß es im Grunde vielleicht nur eine Wissenschaft giebt, die Philosophie als Weltweisheit, so gehört die Poetik zur Wissenschaft vom Menschen, dessen Natur, Bedürfnisse und Leistungen begriffen werden sollen. Welchen Ursprung und Sinn haben menschliche Einrichtungen und Ideen für das Leben der Gesamtheit; was bedeutet uns Kunst, was das Recht, die ethischen Grundsätze u. s. w.? Ein Teil menschlicher Kunst hat sich erwiesen als Nützlichkeitsvorrichtung z. B. im Schmuck des menschlichen Körpers. Es mag sein, daß der Spieltrieb nicht nur bei Tieren, sondern auch z. T. beim Menschen, utilitarisch Fertigkeiten einübt, welche für das Leben nützlich sind (vgl. die Untersuchungen von Karl Groß). Aber der Spieltrieb als Trieb läßt sich nicht leugnen. Ihm entspringen Thätigkeiten, wie etwa die Ornamentirung von Geräten, die sich nicht utilitarisch deuten lassen. Ob nun die Wurzel solcher Bethätigung utilitarisch ist, oder nicht, so ergeben sich aus erreichten Zielen neue Zwecke höherer Geistigkeit.

Architektur und Skulptur geben feſte Anſchauungen, z. T. mittelbar Gedanken; die Malerei Beides; die Muſik unmittelbar nur Gefühl oder Stimmung; die Poeſie Anſchauung und Gefühl in Worten. Die ſchöne Gartenkunſt und die Pyrotechnik mögen Andere analyſiren. Die Poeſie nähert ſich alſo am ſicherſten den höchſten Regionen des Geiſtes. So gehört ihre Betrachtung, auch nach der Abhängigkeit von Religion und Philoſophie, zu der allgemeinen Wiſſenſchaft vom Menſchen. Es mag ſein, daß ihre rytmiſche Form ein utilitariſches Erzeugnis iſt; ihren inneren Gehalt werden wir nur dann ebenſo bezeichnen können, wenn wir auch Philoſophie und Religion utilitariſch nennen, wie etwa Nietzſche das Chriſtentum eine Schatzkammer geiſtreichſter Troſtmittel nannte. Nur würden wir dann die Frage allgemein ſo formuliren müſſen: welche Bedeutung hat der Idealismus (im weiteſten Sinne) für das Leben der Geſamtheit?

Literariſche Nachweiſungen.

Um die Darſtellung möglichſt von Quellennachweiſen zu entlaſten, werden hier entweder ein für allemal oder mit vollſtändigerem Titel genannt:

Ahlwardt, W., Über Poeſie und Poetik der Araber 1856.
Ahrens, H. L., Über die Miſchung der Dialekte in der griech. Lyrik 1852.
Alishan, Armenian popular songs 1852.
Alt, H., Theater und Kirche . . . 1846.
Andree, R., Ethnograph. Parallelen u. Vergleiche 1889.
Baret, E., Histoire de la littérature Espagnole 1873.
Bartſch, Der ſaturniſche Vers u. die altdeutſche Langzeile 1867.
Bazin, Théâtre Chinois . . . 1838.
Becker, W. A., Handbuch der röm. Altert. IV 1856.
Belger, Chr., De Aristotele etiam in arte poetica componenda Platonis discipulo 1872.
Bellermann, Chr. Fr., Portugieſ. Volkslieder u. Romanzen 1864.
Bergk, Th., Griech. Literaturgeſchichte, 4 voll.
Bibliothèque Orientale, publiée sous la direction d'un comité scientifique international, tome II 1872.
Billroth, Th., Wer iſt muſikaliſch? II. A. 1896.
Biſtrom, W., Das ruſſiſche Volksepos. Ztſchr. f. Vpſ. V 180 f. VI 132 f.
Bladé, Dissertat. sur les chants héroiques des Basques 1866.
Böckh, Encyklopädie der philol. Wiſſenſchaften 1886.
Bonitz, Über den Urſprung der homeriſchen Gedichte III. A.
Brandes, G., L. Holberg u. ſeine Zeitgenoſſen 1885.
„ William Shakeſpeare 1896.
Brandſtetter, R., Charakteriſirung der Epik der Malaien 1891.
Brunnhofer, Über den Geiſt der indiſchen Lyrik . . . 1862.
Bücher, K., Arbeit u. Rhythmus 1896.
Carriere, M., Die Poeſie. Ihr Weſen . . . 1884.
Caſtrén, Ethnol. Vorleſ. über die altaiſchen Völker nebſt ſamojediſchen Märchen u. tatariſchen Heldenſagen, ed. Schiefner 1857.
Chaignet, A., La Rhétorique et son Histoire 1888.

Chalatianz, G., David von Sassun. Armen. Bibliothek IV. Lpz. W. Friedrich.
Chamberlain, B. H., The Classical Poetry of the Japanese 1880.
Chodzko, A., Théâtre Persan . . . 1878.
Christ, Metrik der Griechen u. Römer 1879.
Cloëtta, Komödie u. Tragödie im Mittelalter 1890.
Comparetti, D., Der Kalewala oder die traditionelle Poesie der Finnen 1892.
Corssen, Origines poesis romanae 1846.
Craik, G. L., A compendious history of English Literature 1871. 2 voll.
Creizenach, W., Geschichte des neueren Dramas I 1893.
Crusius, O., Über die Sprichwörtersamlung des Maximus Planudes, Rhein. Museum 42. 1887 p. 386 f.
Cyclopaedia of English Literature v. Chambers. 1844. 2 voll.
Dandins Poetik, Sanskrit u. Deutsch, ed. O. Böhtlingk 1890.
Darmesteter, J., Chants populaires des Afghans 1888—90.
„ Les origines de la poésie Persane 1887.
Deutsche Kinderreime u. Verwandtes von F. Drosihn, C. Bolle u. Fr. Polle 1897 konnte nicht mehr benutzt werden.
Dieterich, A., Nekyia . . . 1893.
Dilthey, W., Über die Einbildungskraft der Dichter, Ztschr. f. Vpf. 10, 49 f.
„ Beiträge zum Studium der Individualität, Sitz.-Ber. der Berl. Akad. 1896.
Dingeldein, O., Der Reim bei den Griechen u. Römern 1892.
Dozon, A., Rapport sur une mission littéraire en Macédoine 1873.
Duncan-Spencer, Descriptive Sociology Divis. I part 1 A. 1874.
Düntzer, Das Wort carmen als Spruch . . . Berl. Ztschr. f. Gymnas. 1857.
Ebert, Ad., Allgem. Gesch. der Literatur des Mittelalters I 1889, II 1880, III 1887.
Ehrenfeld, A., Studien znr Theorie des Reims I 1897, konnte nicht mehr berücksichtigt werden.
Ehrenreich, P., Über die Botokudos . . . Ztschr. f. Ethnologie 1897.
Elze, K., W. Shakespeare 1876.
Erman, A., Die Profanliteratur der Ägypter, Deutsche Rundschau 8, 141 f.
„ Bruchstücke koptischer Volksliteratur, Abh. d. Berl. Akad. 1897.
Ernst, A., Proben venezuelanischer Volkspoesie. Ztschr. f. Ethnol. 18. 1886 p. (43) f.
Ethé, H., Alexanders Zug zum Lebensquell . . . Sitz. d. Bayr. Akad. 1871.
„ Neupers. Lit., Grundr. d. eranischen Philol. II 212 f.
Ewald, Das Buch Jiob 1854.

Featherman, A., Social History of the Races of Mankind
A. Third Division: Aoneo-Maranonians 1889.
B. „ „ Chiapo-and Guarano-Maranonians 1890.
C. Fourth Div. Dravido-Turanians . . . 1891.
Festgruß an O. v. Böhtlingk zum 3. Febr. 1888.
Fischer, Rud., Zur Kunstentwicklung der engl. Trag. von ihren ersten Anfängen bis zu Shakespeare 1893.
Foucaux, Le Mahabharata, Onze épisodes . . 1862.
Friedländer, L., Die homer. Textkritik v. Wolf bis Grote 1853.
Frischbier, H., Hexenspruch und Zauberbann . . . 1870.
Fritze, L., Indische Sprüche.
Gautier, L., Les épopées françaises . . . 1865—68 3 voll.
Geibel u. Schack, Romanzero der Spanier u. Portug. 1860.
Geldner, K., Über die Metrik des jüngern Avesta 1877.
Genlis, mad. de, De l'influence des femmes sur la litt. fr. 1811.
Gervinus, Gesch. der Deutschen Dichtung V. A.
„ Shakespeare Bd. I 1849.
Gloatz, P., Spekulative Theologie in Verbindung mit der Religionsgeschichte I 2 1884.
Goldziher, J., Muhammedanische Studien 1889 2 voll.
Gottschall, v., Das Theater u. Drama der Chinesen 1887.
Graeter, Dravidische Volksdichtung, Ztschr. D. M. G. 32. 1878 p. 657 f.
Graf, E., Rythmus u. Metrum 1891.
Grimm, W., Zur Geschichte des Reims 1851. Abh. d. Berl. Akad.
Gröber, C., Der Königssohn Marko im serb. Volksgesang 1883.
Gröber, M. G., Grundriß der romanischen Philologie.
Groß, H., Deutschlands Dichterinnen u. Schriftstellerinnen 1882.
Grosse, E., Die Anfänge der Kunst 1894.
Grundriß der german. Philol. ed. Paul = Germ. Phil.
Grünfeld, L., Anatolische Volkslieder 1888.
Günther, G., Grundzüge der tragischen Kunst . . . 1885.
Hahn, Th., Beiträge zur Kunde der Hottentotten (Jahresber. des Vereins für Erdkunde zu Dresden II 1873).
Haller, Jos., Altspanische Sprichwörter . . . verglichen mit den entspr. der alten Griechen u. Römer . . . 1883. 2 voll.
Hartmann, A., Das Oberammergauer Passionsspiel . . . 1880.
Haupt, P., Der keilinschriftl. Sintflutsbericht . . . 1881.
Heinzel, R., Über den Stil der altgerman. Poesie 1875.
Herder, Fragmente zu einer Archäologie des Morgenlandes. Werke VI.
Hervey St. Denis, Poésies de l'époque des Thangs 1862.

Hettner, H., Gesch. der deutschen Literatur im 18. Jh. III. A.
„ Gesch. der engl. Literat. von 1660—1770. IV. A.
Heyse, P., Italienisches Liederbuch 1860.
Hinrichs, G., De homericae elocutionis vestigiis aeolicis 1875.
Hirzel, R., Der Dialog . . . 1895. 2 voll.
Holtzmann, A., I Zur Gesch. u. Kritik des Mahabharata 1892. II Die 19 Bücher des Mah. 1893. III Das Mah. nach der nordindischen Recension 1894.
Hopf, G. W., Alliteration, Assonanz, Reim in der Bibel 1883.
Horn, F. W., Gesch. der Literat. des Skandin. Nordens 1880.
Hyades, Ethnographie des Fuégiens, Bullet. de la Société d'Anthrop. de Paris 1887 p. 327—345.
Jacob, G., Studien in arab. Dichtern II 1894. III 1895.
Jacobi, H., Das Ramayana, Geschichte, Inhalt . . . 1893.
Jacoby, L., Über die Nachahmung von Naturstimmen in der Deutschen Poesie. Vorträge f. d. Deutsche Volk II 343 f. 1880.
Jagić, Gradja za historiju slovinske narodne 1876.
„ Die christlich-mythol. Schicht in d. russ. Volksepik, Archiv f. slav. Philol. I 1876.
Jeremias, A., Izdubar-Nimrod 1891.
Immisch, O., Zur Gesch. der eleg. Kunstform (p. 25—35 in Kleinere Beitr. zur Gesch. Lpz. 1894).
Jonckbloet, Gesch. der Niederländ. Literatur 1870—71. 2 voll.
d'Arbois de Jubainville, 1) Introduction à l'étude de la litt. Celtique 1883. 2) Cours de litt. Celt. V 1892.
Kalewipoeg, eine estnische Sage, zus. gestellt von F. R. Kreutzwald, verdeutscht von C. Reinthal u. Dr. Bertram 1861.
Kalidasa, Wolkenbote, deutsch v. Fritze 1879.
„ Raghuvansa „ v. v. Schack 1890.
„ Sakuntala übers. v. Ernst Meier.
„ Agnimitra et Malavika trad. par V. Henry 1889.
Kallas, R. G., System der Gedächtnislehre. Jurjew (Dorpat) 1897.
Kirchhoff, A., Die Komposition der Odyssee 1869.
Klaproth, J., Chrestomathie Mandchou 1828.
Klein, J. L., Gesch. des Dramas, Abschnitt Ital. Dr.
Knortz, K., Gesch. der nordamerik. Liter. 1891. 2 voll.
Köster, H., De cantilenis popularibus veterum Graecorum 1831.
Krohn, J., Die Entsteh. der einheitlichen Epen . . . Ztschr. f. Vpf. 18, 59 f.
Krumbacher, K., Gesch. der byzantin. Literat. 1897.
Kurz, H., Das Blumenblatt . . . 1836.

Lachmann, K., Betrachtungen über Homers Ilias 1865.
„ Über die ursprüngliche Gestalt der Nibelungen, in den Kleinen Schriften ed. Müllenhoff Bd. I.
Lange, R., Altjapanische Frühlingslieder . . . 1884.
Lefmann, S., Gesch. des alten Indiens 1890.
Legge, J., The Chinese Classics, vol. III part. 1 u. 2 1865.
Lemaitre, J., La comédie après Molière et le théâtre de Dancourt 1882.
Leskien u. Brugman, Litauische Volkslieder u. Märchen 1882.
Lévi, S., Le théâtre indien 1890.
Ley, J., Grundzüge des Rhythmus . . . in der hebräisch. Poesie 1875.
Liebrecht, Über cyprische Volkslieder, Gosches Archiv II 24 f.
Liliencron, R. v., Neidhards Dorfpoesie, Haupts Ztschr. 6, 79 f.
Lipps, Th., Der Streit über die Tragödie 1891.
Loiseau, A., Hist. de la litt. Portugaise 1886.
Lubbock, Die Entstehung der Civilisation u. der Urzustand des Menschengeschlechts, Dtsch. v. Passow 1875.
Marquardt, Röm. Staatsverwalt. III 1878.
Mätzner, Die Schriftstellerinnen der europ. Nationallit. 1846—52.
Meineke, A., Fragmenta comicorum graecorum II—IV. 1839—41.
Meyer, Ed., Gesch. des alten Ägyptens 1887.
Meyer, Rich. M., Die altgerman. Poesie nach ihren formelhaften Elementen beschrieben 1889. Desselben Abhandlungen über den Refrain, in der Ztschr. f. vgl. Literaturgeschichte I und im Euphorion V 1 waren mir nicht zugänglich.
Meyer, Wilh., Über die Beobachtung des Wortaccents in der altlatein. Poesie 1884. Abh. der Bayr. Akad.
Michaëlis, Carol., Pratica de tres pastores mit Einl. u. Glossar 1881.
Middendorf, E. W., Ollanta, ein Drama der Keshuasprache 1890.
Miklosich, 1) Beiträge zur Kenntnis der slav. Volkspoesie I, Abh. der Wiener Akad. 1870. 2) Die Darstell. im slav. Volksepos ib. 1890.
Mogk, E., Über Los, Zauber u. Weissagung bei den Germanen (p. 81—90 in Kl. Beitr. z. Gesch.).
Mohl, J., Le Livre des Rois par Abou'lkasim Firdousi . . . 1876. 7 voll.
Müller, A., Über arab. Poesie Ztschr. f. Bpf. 14, 434 f.
Nitschmann, H., Der polnische Parnaß 1875.
Nöldeke, Th., Beiträge zur Kenntnis der alten Araber 1864.
„ Persische Studien II. Ber. der Wiener Akad. 1892. XII.
„ Das iranische Nationalepos, Grundr. der eran. Phil. II, 1, 130 f. 2, 161 f.
Oehler, Fr., M. Ter. Varronis Satur. Menipp. rel. 1844.

Pabst, E., Die Volksfeste der Maigrafen . . . 1865.
Paris, G., Histoire poétique de Charlemagne 1865.
„ La littér. française au moyenâge 1888.
Paul, H., Aus dem Norden. Eine Saml. finn. Dichtungen 1877.
Pfizmaier, A., I Die poet. Ausdrücke der japan. Sprache, Abh. der Wiener Akad. 1873. II Über japan. Archaismen ib. 1874. III Die poet. Ausdr. der japan. Spr. (II) ib. 1874. IV Über den Text eines japan. Dramas ib. 1870—71. V Der Almanach der klein-bambusfarbigen Schalen ib. 1868—69.
Philippi, A., Über das Wunderbare in der Poesie. Preuß. Jahrb. 1896 p. 438 f.
Pöhlmann, R., Zur geschichtl. Beurteilung Homers. Hist. Ztschr. 73. 1894.
Poppelreuter, J., De comoediae atticae primordiis 1893.
Prutz, R., Ludwig Holberg . . . 1857.
Radloff, Sprachen der türk. Stämme Südsibiriens. I Volkslit. 6 voll.
Raffles, The History of Java 1817. 2 voll.
Ralston, W. R. S., The songs of the Russian people . . . 1872.
Rambaud, A., La Russie épique . . . 1876.
Rapp, M., Spanisches Theater 1868—70. 7 Teile.
Regnaud, P., Les Classiques de l'Inde ancienne . . . 1875.
Reinholdt, A. v., Gesch. der Russ. Literatur 1885 f.
Ribbeck, O., I Gesch. der römischen Dichtung I 1887, II 1889, III 1892.
„ Die röm. Tragödie im Zeitalter der Republik 1875.
„ Comicorum Romanorum fragmenta 1873.
Rohde, E., Der griech. Roman u. seine Vorläufer 1876.
„ Psyche: Seelenkult u. Unsterblichkeitsglaube der Griechen 1894.
Rosen, G., Bulgar. Volksdichtungen 1879.
Rosny, L. de, Anthologie Japonoise . . . 1871.
Roßbach u. Westphal, Theorie der musischen Künste der Hellenen II, III 1886 f.
Rothe, E., Die Bedeutung der Widersprüche für die homer. Frage 1894.
„ Jahresberichte des philol. Vereins, über Homer 13, 19, 20.
Rückert, Fr., 1) Grammatik, Poetik und Rhetorik der Perser . . . ed. Pertsch 1874. 2) Hamâsa, oder die ältesten arab. Volkslieder 1846. 2 voll.
Rudow, W., Rumän. Volkslieder 1888.
Sachau, E., Arab. Volkslieder aus Mesopotamien. Berl. Akad. 1889.
„ Über die Poesie in der Volkssprache der Nestorianer. Sitz.-Ber. Berl. Akad. 1896 p. 194 f.
Sallaberry, Chants popul. du pays Basque 1870.

Sauer, K. M., Gesch. der italien. Litteratur 1883.
Schäffer, A., Gesch. des span. Nationaldramas 1890. 2 voll.
Scheffler, W., Die französ. Volksdichtung u. Sage 1884—85. 2 voll.
Schiefner, A., Heldensagen der Minussins Tataren 1859.
„ Kalewala, das Nationalepos der Finnen 1852.
Schindel, v., Die deutschen Schriftstellerinnen des 19. Jh. 1823 f. 3 voll.
Schlegel, A. W., Vorlesungen über dramat. Kunst u. Literat. III. Ausg. von E. Böcking 1846. 2 Teile.
Schott, W., Einiges zur japan. Dicht- u. Verskunst. Berl. Akad. 1878.
Schuchardt, H., I Ritornell u. Terzine 1874. II Romanisches u. Keltisches 1886.
Schultz, J. u. Geffcken, Altgriech. Lyrik in deutschem Reim 1895.
Schultz, Oskar, Die provenzal. Dichterinnen 1888.
Schweitzer, Ph., Gesch. der Skandinav. Litteratur 1886—89. 3 Teile.
Schwicker, J. H., Gesch. der ungar. Litteratur 1889.
Seelmann, W., Die Totentänze des Mittelalters. Jahrb. des Vereins für niederdeutsche Sprachforschung 1871. 17, 1 f.
Staufe-Simiginowicz, L. A., Kleinruss. Volkslieder 1888.
Steinen, K. v. den, Durch Central-Brasilien . . . 1886.
Strauß, V. v., Schiking, das kanonische Liederbuch der Chinesen 1880.
Streicher, O., Zur Entwickl. der mhd. Lyrik. Ztschr. f. D. Phil. 1892 p. 166 f.
Sully, Untersuchungen über die Kindheit, Deutsch 1897.
Talvj, (T. A. L. von Jacob, verehel. Robinson) Volkslieder der Serben II. A. 1835.
ten Brink, B., Geschichte der englischen Litteratur. 2 voll. I. A.
Tigri, Canti popolari Toscani . . . 1860.
Tobler, A., Über das volkstüml. Epos der Franzosen. Ztschr. f. Vpf. 4, 139 f.
Tylor, E. B., Die Anfänge der Kultur, Deutsch v. Spengel u. Poske 1873. 2 voll.
Tylor, E. B., Researches into the early history of mankind . . . 1870.
Usener, H., Altgriechischer Versbau 1887.
„ Der Stoff des griech. Epos. Sitz.-Ber. der Wiener Akad. 1897.
Vinson, J., Le Folklore du Pays Basque 1883.
Volkelt, J., Ästhetik des Tragischen 1897.
Voretzsch, C., Jak. Grimms deutsche Tiersage u. die moderne Forschung. Preuß. Jahrb. 1895 p. 417 f.
Wackernagel-Martin, Gesch. der Deutschen Lit. I 1879.
Wahrmund, A., Neupersische Schauspiele . . . 1889.

Wartenberg, G., Das mittelgriech. Heldenlied von Basileios Digenis Akritis 1897.
Weber, A., Akadem. Vorlesungen über Indische Literaturgesch. 1876.
Weinhold, Weihnacht-Spiele u. Lieder . . . 1853.
Welcker, F. G., 1) Die griech. Tragödien mit Rücksicht auf den epischen Cyklus geordnet 1839—41. 3 voll. 2) Epoden oder das Besprechen Kl. Schriften III 64 f. 1850.
Werner, R. M., Lyrik u. Lyriker 1890.
Wernicke, K., Bockschöre u. Satyrdrama, Hermes 1897. 32, 290 f.
Westphal, Allgem. Metrik der indogerm. u. semit. Völker 1892.
Wickerhauser, M., Über türkische Metrik u. Poetik, D. M. Ges. 22, 294 f.
Wilken, E., Gesch. der geistl. Spiele in Deutschland 1872.
„ Die Anfänge des Dramas in Schweden u. Dänem. Goosches Arch. II 470 f.
Williams, Monier, Indian Epic Poetry 1863.
Wilmanns, W., Die Entwicklung der Kudrundichtung 1873.
Windisch u. Stokes, Irische Texte 1891.
Wölfflin, E., Archiv f. lat. Lexikogr. u. Grtk. I 1884 p. 350 f.
Wollner, W., Untersuch. über die Volksepik der Großrussen . . . 1879.
Wünsch, R., Appendix continens defixionum tabellas in Attica regione repertas (Corpus inscriptionum Atticarum) 1897 konnte für Reim- und Zaubersprüche nicht mehr benutzt werden; z. B. p. 11, Nr. 55a, 15 f.
Zander, E., Versus italici antiqui 1890.
Zielinski, Th., Die Gliederung der altattischen Komödie 1885.
Ziemer, H., Syntax der indogerm. Komparation 1884.
Zimmer, Keltische Beiträge III in Ztschr. f. D. A. 35. 1891. Gött. G. A. 1890 p. 806 f. 521. ib. 1887 p. 188. Kelt. Studien in Kuhns Ztschr. 28. 1887 p. 420 f. 442—475. 556 f. 595 f.
Ztschr. f. Psychol. = von Ebbinghaus u. König.
Ztschr. f. Vpf. = Völkerpsychologie u. Sprachwissenschaft.

Register I.

Vgl. p. 375—382

A.

Accius 248. 249
Äschines 80
Äschylus 7. 88. 109. 118. 227. 229. 230 f. 322. 368
Äsop 42. 201
Afranius 249
Agathon 230
Agrell 66
Aigner 75. 160
d'Albedyll Ch. 65
Aldhelm 44
Alexis 229
Alfieri 259. 260. 264. 331. 367
Alishan 96
Alkman 104
Alorna 61
Alt 278
Ambrosius 151
Ambrosius Joh. 64
Amescua 267. 269. 270
Amira v. 28. 237
Amos 48. 84. 106
Anderſen 301
Andree 51. 208
Andreini 259. 260
Antiphanes 229
Anyte 59
Aquilar 270
d'Aragona T. 60
Araldo 268
Arany 162
d'Arbois 63. 64. 145 182
Archilochus 38
Aretino P. 259. 263
Arioſt 137. 196. 197. 262
Ariſtophanes 11. 41. 42. 71. 73. 229. 231. 240 f. 306. 322. 361. 365
Ariſtoteles 34. 75. 78. 79. 80. 206. 226. 237. 240. 321. 327. 337.
Arktinos 132
Arrebo 151
Aspaſia 65
Aſteropherus 299
Athenäus 11
Atta 249
Atterbom 151
Augier 82. 284
Auguſtin 44. 350
Auſonius 135
Ava 63
Avenarius 24
Ayrer 306
Azevedo 66.

B.

Balza 316
Bandettini 64
Barclay 148
Baret 138. 168. 252. 254. 272
Barthélemy u. Méry 141
Bartok 317
Baſtian 173. 208
Battiferra L. 60
Bazin 317
Beaumarchais 284. 285
Beaumont u. Fletcher 272. 296
Becker 245
Beecher Stowe 65
Beethoven 331. 332
Behn A. 66
Belger 51

Belleforeſt 290
Bellermann 96
Benfey 199
Béranger 74. 82. 90
Berceo 139
Berger 113. 114
Bergk 38. 88. 106. 128. 132. 192. 226. 227. 252
Berkeley E. 66
Bermudez 267. 270
Berta 62
Beskow v. 299
Beſſenyei 162. 317
Biehl 66
Bijns 62
Bilderdyk 62
Billroth 12
Björnſon 91. 301
Birch-Pfeiffer 67
Birgitta 62
Biſtrom 155. 189
Blaḋé 276
Blanche 299
Boccaccio 148. 265
Bodmer 309
Böckh 42. 243
Bögh 301
Börjeſſon 299
Börk 299
Boguslawski 316
Bohomolec 316
Bojardo 137. 197. 262
Boileau 141. 281
Bonifatius 44
Bonwick 17. 210
Boye 66
Brachmann 63. 65
Bradſtreet 62
Brandes 245. 288. 289. 293. 300
Brandl 253
Brandſtetter 189. 210
Bredahl 301
Brederoo 303
Brenner 62
Brinton 71. 122
Brockes 309
Brodzinski 157
Brooke 290
Brooks 65. 150
Browning E. 62
Brückner 155. 212
Brugſch 120
Brun 301
Brunnhofer 121
Bruno Giord. 262
Buchholm 62
Budde 26
Bücheler 43
Bücher 9. 13. 23
Bulthaupt 312. 328. 350. 359
Burdach 11
Burrel 66
Busla 62
Butler 149
Byrne 373
Byron 69. 96. 198. 199. 326

C.

Caecilius 222. 248
Calderon 215. 266 f. 274. 322. 335
Camoens 137
Campanella 262
Campbell 108
Campiglia 65
Carew 66
Carlell 66
Carmen Sylva 67
Carriere 50. 174
Caſti 137. 200
Caſtrén 165. 181. 212
Caſtro 267. 269. 270. 271
Catharina von Bologna 60
„ „ Siena 60
Catonius 229
Cauer 174
Centlivre 66
do Ceo 61. 66
Cepeda 269
Cerda 270
Cervantes 83. 266. 269. 271. 357. 36
Chaignet 78
Chamberlain 26. 214

Chambers 66
Chamisso 9. 16. 20. 71
Chapelain 141
Charmettes 141
Charondas 28
Chateaubriand 141. 186. 198
Chaucer 148
Chénier 82. 277. 283
Chesnaye 278
Chiari 264
Chodzko 74. 75. 225
Chörilos 133. 229
Cholevius 87
Chrysens 305
Cicero 27. 43. 78. 135. 245. 251
Cicognini 259
Cita 58
Clarke 150
Claudian 135
Clostta 136. 152. 304
Commodian 44
Comparetti 11. 135. 159. 160. 162. 200.
Congreve 297
Corneille P. 280 f. 337
Correa 66
da Costa 66
Coster 302
Cowper 149
Crait 149
Crébillon 283
Creizenach 136. 212. 252. 256 f. 279 316.
Creutziger 68
Crusius 42
Cruz 61. 66
Csiky 317
Csokonai 162
Cueva 269. 270
Cumberland 297
Cumont 252
Czobor 65
Czuczor 162

D.

Dahlstjerna 150
Dalin 150
Dancourt 284
Daniel H. A. 46 76. 98
Dante 96. 136. 138. 139
Daqiqi 126. 127
Darmesteter 58. 59. 96. 228
Darwin Ch. 13. 17. 25. 313
„ Erasm. 149
Dati 258
David 65
Davidis 68
Davy 25
Delavigne 283
Delbrück H. 55
Delille 141
Desbordes Valmore 61
Deschamps 82
Destouches 285
Dickens 80. 91. 204
Diderot 284
Dilthey W. 190
Diniz da Cruz 141
Doczy 317
Dodge 62
Dohm H. 67
Domenichi 60
Dottori 259
Dozon 168. 182. 189
Drake J. R. 150
Droste A. v. 64. 65
Droysen 72. 73. 243
Dryden 149. 296
Dschalal uddin Rumi 127
Ducis 283
Dümichen 120
Düntzer 27
Dufresnoy 61
Dugonics 162
Dumas 284
Duncker D. 67

E.

Ebert 49. 119. 151. 200. 303
Edgren 66
Ehrenreich 13
Eichendorff 94
Ellett 66

Elliot 108
Ellis 19
Elze 85. 289
Empedokles 8
Encina 266. 267
Enciso 270
Engelbirn 63
Engelbrechtsdotter 62
Ennius 48. 50. 135. 248
Eötvös 317
Epicharm 245
Epigenes 228
Ercilla 139
Erhardt 174
Erinna 59
Erman A. 10. 178. 219
Esménard 141
Estella 64
Ethé 58. 127
Euphrosyne 62
Eupolis 240. 242
Euripides 20. 71. 89. 226. 229. 230 f. 322.
Ewald 40. 206
„ 301
Eyre 208
Ezechiel 48

F.

Faguet 284
Fahlcrantz 151
Farquhar 297
Featherman 14. 21. 22. 106. 122. 211.
Fechner 313
Felinski 316
Ferenczy 64
Ferreira 276
„ de la Cerda 61. 64
Filleul 66
Firdusi 125 f.
Fischer, Rud. 252. 293
Fitger A. 201
Flaccus, Valer. 135
Flemming 152
Folz 304
Foote 290
Forster 17
Foscarini 261
Foscolo 260
Fracostoro 136
François L. v. 67
Franz A. 68
Fredro 316
Freytag G. 331. 344. 359
Friedländer 60. 88. 119. 248
Frischbier 11. 58
Frischlin 305
Fürnstein 108
Fulda 312. 313

G.

Gaal 317
Gadira 59
Galilei 263
da Gama 61
Gambara 60
Garçao 276
Garret 276
Gaudy 74
Gautier 132. 189
Geffcken 105
Geldner 36. 71
Genlis 66
Gerland 22. 277. vgl. Waitz
Germanikus 65
Gervinus 137. 191. 196. 272. 273. 303. 310. 352. 354. 366. 367
Gherardi 308
Gigli 266
Gil Vicente 268. 275. 276
Gleim 63
Gneisenau 55
Goethe 4. 7. 24. 42. 49. 52. 53. 58. 64. 69. 72. 79. 80. 82. 88. 89. 98. 103. 110. 113. 188. 198. 200. 206. 260. 289. 290. 296. 311. 318. 325. 328. 330. 332. 338. 362. 363. 365. 370
Gogol 315
Goldoni 263. 264
Goldziher 16. 64. 75. 106. 107. 125. 171. 219. 370

Gomez 268. 270
Gore 66
Gorgias 42
Gottſchall v. 218
Gottſched 308. 309. 370
„ Frau 67. 308
Gräter 21
Grammont 78
Grandmaiſon 141
Greff 305
Gregor d. Gr. 44
Gribojedow 315
Grillparzer 327. 334. 371
Grimm H. 63. 333
„ J. 28. 257
Gringoire 279
Groſſe 24. 55. 107. 200. 208
Groß K. 373
Gryphius 307. 308
Guarini 265
Günther 336. 350.
Guevara 267. 268. 271. 272
Gvadanyi 162. 317
Gyllenborg 150
Gyöngyöſi 161

H.

Habakuk 90
Hafis 122
Hahn Th. 58. 121
Hall 290
Haller 309
Hallmann 299
Hands 62
Hanſen 299
Hariri 171
la Harpe 283
Hartmann A. 323
„ Andr. 306
„ E. v. 7
Hartung 64
Hauch 301
Haupt P. 170
Hauptmann 313. 314. 328
Hawkesworth 17
Haym 231
Hazeu 210
Hebel 91
Hecker 356
Hedberg 299
Hegel 7. 12. 51. 243. 244. 364
Hegemon 133
Heiberg 301
Heim 106
Heinzel 68. 118
Helmholtz 49
Hemans 62
Henneberg 338
Henriquez 66
Henry 222
Henſel L. 63
Henſon 65
Herder 98
Hermann G. 78
Herodot 105. 165. 230
Hertz 301
Hervey St. Denys 121
Hettner 50. 229. 308. 312
Heusler 29. 152
Heymair 63
Heymans 356
Heyne M. 28
Heyſe 80. 202
Heywood J. 287
„ Th. 296
Hildegard 63
v. Hillern 67
Hippolyt und Phädra 112
Hirzel 96. 98. 245. 249. 254
Hoffmannswaldau 152
Holberg 73. 151. 300 f. 368
Holinſhed 290
Holthauſen 67
Holtzmann 123. 124. 189
Homer 49. 59. 79. 89. 112. 127 f. 135. 162. 177. 178. 185. 230
Hooft 302
Hopf 40
Horaz 84. 85. 96. 104. 206. 251
Horn 62. 64. 107. 133. 151
Horvath 162. 317
Hoſea 48

des Houlières 61
Hring 62
Hugo V. 89. 90. 91. 284
Humboldt W. v. 5. 7. 204. 352
Hunfalvy 161
Hunyadi 161
Hyades 9. 13

J.

Jacob G. 10. 72
Jacobi H. 125. 165
Jagić 16. 155
Jahn H. 60
Ibſen 301. 329. 354. 365
Jellinghaus 304
Jeremia 11. 59
Jeremias 75. 170
Jeſaja 106
Immermann 72. 204. 245
Inchbald 66
Ingemann 301
Jodelle 277. 280
Joel 39
Johns, Sp. St. 18
Jokai 317
Jonckbloet 62. 302
Jonſon Ben 245. 296
Jordanes 22. 158
Joſeph 65
Irving W. 61
Juvenal 79

K.

Kädmon 147
Kägi 81
Kalidaſa 84. 125. 220
Kalidé 332
Kallas 164
Kalund 20
Kant 367
Kaotongkia 216
Kapniſt 315
Karlinski 316
Karſchin 63
Kaſia 60
Katona 317
Katull 74. 80. 104
Kaulbach 333
Keil 34
Keller 54. 202. 210. 326
Kellner 96
Kemble 66
Kegél 299
Kjeland 202
Kingo 151
Kirchhoff A. 132
Kirchmayer 305
Kisfaludy 317
Klaj 307
Klaproth 26
Klein 60. 137. 258 f.
Kleiſt E. v. 309
„ H. v. 311. 368
Klinger 310
Klopſtock 50. 196. 198
Kluge 28. 44
Knjaznin 315
Knortz 62. 150
Kögel 22. 28. 29. 44. 106. 124. 152. 153. 253
Körner 316
Körting 138. 266
Köſtlin 336
Korinna 59
Korzeniowski 316
Kotzebue 317
Kräpelin 356
Kraszewski 157
Kratinos 240
Kreutzwald 162
Krohn 159. 162
Krumbacher 60. 200. 239
Kuhn A. 193
Kulmann 65
Kyd 287
Kynewulf 147

L.

Labé 61. 66
Laberius 247
La Chauſſée 284
Lachmann 132. 153. 174

Lamartine 82. 142. 198
Langendijk 308
Langland (Langley) 148
Lannoy 66
Layamon 147
Lecky 205. 231
Lee 296
Lefmann 26. 124
Legge 121
Lemaitre 61. 64. 144. 277. 282
Lemercier 283
Lenngren 62
Lenz 310
Leskailje 66
Leskien und Brugman 89
Leſſing 74. 230. 259. 282. 283. 284. 293. 308. 310. 311. 356. 358. 363
Letourneur 284
Lévi S. 221
Ley 25
v. Liliencron 29. 76
Lillo 297
Lincke 173
Lipps 312. 338. 346. 356. 359. 361
Liſtius 161
Livingſtone 211
Livius Andronicus 50. 135. 246. 247
„ Titus 27. 29
Lobeck 213
Lönnrot 157. 160
Lohenſtein 308
Loiſeau 138
Longfellow 150
Longin 78
Lope de Rueda 268. 269. 272
„ Vega 267 f. 269
Lorenz 250
Loſardi 65
Lotze 3. 5. 33. 46. 197. 198
Lubbock 10. 13. 34. 106. 122
Lucas 90
Lucian 26. 33. 42. 88
Ludwig Art. 92
Lukan 135. 356
Lukin 315
Lukrez 135. 338. 339
Lundell 9. 298
Luther 48. 305
Lydgate 148
Lyſias 42

M.

Macauley 347. 359
Macchiavelli 262. 268
Madach 317
Mätzner 61. 62
Maffei 259
Majkov 155
Malherbe 282
Malvina 64
Mannhardt 226
Manuel N. 305
Manzoni 79. 260
Maratti 60
Margarethe von Navarra 66
„ Öſtreich 81
Marie de France 61
Mariner 19
Marivaux 285
Mark Aurel 372
Marlowe 287. 368
Marquardt 245. 252
Martelli 259
Martello 259
Martial 50. 81. 82
Maſpero 22
Matheſius 119
Matſchipuen 215
Matthäus 201
Mayer Arn. 212
Meineke 74. 242. 244. 356
Mena, Juan de 138
Menander 229. 245. 305
Merken 65. 66
Meſſenius 299
Meumann 24. 58
Meyer C. F. 202
„ Ed. 173. 193
„ G. 114
„ Rich. M. 44. 73. 114. 190
Michel Angelo 60. 332
Mickiewicz 157

Middendorf 75. 214
Miklošich 37. 75. 157. 189
Milton 50. 109. 148 f. 150. 196. 198
Minor 310
Miranda 276
Mirjam 59
Moens 62
Mörike 70
Möro 59
Mogk 28
Mohl 127. 193
Molière 74. 79. 82. 219. 268. 284. 308. 315. 367
Molnar 161
Molza 60
Mommſen 27. 37. 245. 246. 250
Monroy y Silva 268
Montaigne 87
Montalvan 270
Monti 137. 260
Moore E. 297
Moratin 273
More 66
Moreto 267 f. 274
Moschion 280
Mücke H. 333
Müllenhoff 29. 200. 254
Müller G. E. 23. 24. 33
„ M. 124
„ Paludan 151. 301
Munch 301
Muſſato 258
Muſſet 54. 74
Myrtis 59

N.

Näviuš 42. 50. 135. 248
Nagele 81
Naharro 267. 270
Naogeorg 305
Nardi 268
Negri 60
Niccolini 260
Nietzſche 234. 374
Nina 60
Nitſchmann 157
Nizami 181
Nöldeke 86. 124. 126. 182
North 290
Noſſis 59
Nota 264
Novalis 312
Novius 246

O.

Obadja 75
Oechelhäuſer W. 296
Oehlenſchläger 151. 301
Oehler 11
Oldenberg 120. 124
Opitz 307
Oſterhage 176
Oſtrowskij 315
Otfrid 43. 44. 46
Otway 297
Ovid 27. 82. 84. 90. 135. 251
Oyenhauſen 61
Ozjerow 315

P.

Pabſt 254
Pacuvius 43. 248
Padilla, Juan de 139
du Page 64
Paoli B. 63
Paris G. 11. 64. 75. 128. 133. 138. 139. 168. 180. 189. 200. 254. 269.
Parmentier 252
Paulſen 5
Pauſanias 128
Paynters 290
Peiper 304
Pellico 261
Peſchel 34. 107
Petöfi 162
Petrarca 136
Petröczi Pekri 64
Petron 80
Pfizmaier 214
Pflaum 68
Phädra 69
Phädrus 201
Phidias 332

Philemon 229
Philip 16
Philippi 186
Phrynichus 280
Pigres 132
Pindar 109. 122
Pindemonte 260
Pisan Chr. 61
Pisemskij 315
Platen 50. 135. 244. 245
Plato 20. 42. 234
Plautus 42. 73. 74. 248 f. 290. 358
Plönnies 65. 67
Plutarch 11. 59
Pöhlmann 129. 168. 190
Poliziano 259
Polle 45
Pomponius 246
Ponsard 283
Pope 67. 149. 162
Poppelreuter 211. 355
Pott 73
Poyo 267
Pratinas 228. 229
Praxilla 59
Preuß 208
Prokopowitsch 314
Properz 135
Protagoras 233
Prutz 300
Prytz 299
Pulci 139. 197
Puschkin 315

Q.

Quental 113
Quetelet 368
Quintilian 251

R.

Rabelais 277. 280
Rabiah Qizdari 58
Racine J. 280 f. 367
„ L. 141
Raday 162
Radloff 10. 22. 39. 71. 74. 116. 127. 138. 160. 165. 168. 183. 189. 216. 237
Raffael 5
Raffles 17. 172. 210
Rakoczi 65
Ralston 10. 189. 254
Raman 86
Rambaud 132. 155. 156. 165. 182. 189
Ranch 299
Ranke 136. 137. 168. 252. 282
Rapp 270
Raskai 64
Ratzel 11
Rauschmaier 81
v. Reinholdt 64. 155. 200
Renan 4
Reynolds J. 333
Rhinton 247
Ribbeck 42. 60. 211. 245 f. 252
Richardson 297
Ringwaldt 305
Rinuccini 265. 307
Ritschl 42
Rivadeneira 272
Robinson M. D. 62
Rohde 22. 119. 160. 202. 226. 231
Rondeletius 299
Ronsard 141. 280
Rosegger 114
Rosen 168
Rosenplüt 304
v. Rosenthal 63
Rosny 96. 121
Rostopschina 64
Roswitha 65. 67. 303
Roßbach und Westphal 38 f.
Rothe C. 131. 174
Rousseau 310. 367
Rowe 297
Rucellai 259
Rudow 75
Rückert 50. 59. 103. 171
Runeberg 151. 160
Ruffel Mitford 66
Ruth 65
Rybnikoff 155

S.
Sachs H. 306. 367
Sachau 11. 38. 71. 83. 96
Le Sage 285
Sallaberry 86
Salluſt 60
Salluzzo Roero 64
Salzer A. 113
I Samu. 18, 7. 108
Sand G. 66
Sandeau 82
Sannazaro 265
Santob de Carrion 139
Sappho 59. 60. 66. 68. 111
Saran 46
Sardou 284
Sauer 137. 285
Saxo Grammaticus 290
Sayce 86. 170
Scarron 141
Schäffer 268. 270
Schahowskoj 315
Scheffler 27. 190. 277
Scherenberg 152
Scherer 64. 114
Schiefner 132. 183
Schiller 5. 24. 32. 51. 53. 73. 76. 86. 95. 97. 103. 110. 202. 203. 206. 207. 219. 232. 312. 322. 328. 330. 337. 342. 352. 355. 362. 367
Schlegel Gebr. 53. 54. 243. 271. 282
„ J. E. 308
Schlenther 308
Schlottmann 39. 40
Schmidt El. 67
Schopenhauer 3. 4. 8. 47. 51. 340. 341. 342. 343. 344. 351. 355. 356. 359
Schott 73. 217
Schröder 310
Schuchardt 90. 138. 286
Schück 28. 298
Schultz J.-Geffcken 60. 237
Schultz O. 61
Schumann F. 23. 24. 33
Schweitzer 28. 64. 107. 151
Schwicker 27. 64. 114. 316. 317
Scudéry 141
Sedulius 44
Seelmann W. 256
Segura, Juan Alonzo 138
Sempronia 60
Seneca 252. 287. 298. 302. 307. 368
Shakeſpeare 73. 74. 75. 76. 79. 80. 81. 82. 85. 87. 89. 91. 94. 245. 288 f. 300. 315. 322. 328. 329. 341. 361. 363. 367. 368
Shelley 87. 96
Sheridan 297 f. 363
Sidney 290
Siebs 28
Sievers 44
Sigea 61
Silva 276
Skarbek 316
Skelton 187
Söhns 76
Sokrates 241. 244
Sophokles 88. 227. 229 f. 326
Sophron 245 247
Soumet 283
Southerne 297
Spee 87. 94
Spencer-Duncan 28. 208. 210
Spenſer 50. 148. 150. 187. 198
Spiegel 124. 126. 160. 181. 193
Spielhagen 204
Spinoza 330. 340. 355. 356
Sprenger 219
Staël 66
Stahr Ad. 332
Stampa G. 60
Stanley 10
Staſoff 155
Statius 135
Staufe 115
Stedman 150
v. d. Steinen K. 25
Steinthal 73. 170. 174
Stengel 38. 74
Sternhjelm 150
Sthen 299
Stieler K. 325

Stimming 140. 277
Stokes und Windiſch 182
Stommeln 63
Strabo 28
v. Strauß 11. 26. 96. 214
Stübel, Reiß, Koppel u. Uhle 208
Sudermann 313. 330
Sueton 104
Sully 51
Sumarokow 315
Suneſön 151
Swinburne 298
Symons 152
Syrus, Publ. 43. 247
Szale 64
Szasz 64
Szigligeti 317

T.

Tacitus 253
Takacs 64
Talvj 168. 170
Tarrega 267
Taſſo 137. 161. 185. 197. 265
Taſſoni 137
Tegnér 151
Teleki 162
Teleſilla 59
Tellez, Gabriel ſ. Tirſo
ten Brink 64. 96. 148. 151. 187. 200
Terenz 42. 43. 222. 248 f. 308
Thackeray 131
Theokrit 205
Theſpis 227. 228
Thomſon 10. 149. 210
Thoreſen 62
Tibull 82. 135
Tiedge 264
Timoneda 272
Tirſo de Molina 267. 269. 270. 271. 272
Tobler A. 140
Toldy 317
Tolſtoi 204
Tomadhir 59
Tompa 162
Treitſchke 263
Triſſino 137. 259
Tſchankuepin 218
Tſchuchi 52
Turdetaner 28
Turgenjeff 202
Turner 10
Tylor 9. 33. 34. 106. 192. 213

U.

Überhorſt 356
Uhland 40
Ujfalvi 64
Uſener 35. 38. 43

V.

Vambery 75
Vanbrugh 297
Vaz J. 61
Veltheim 308
Venantius Fortunatus 44
Vergerio 258
Vicenza A. 60
Vidſtröm 62
Vierkandt 34. 340
de Vigny 80. 142. 198
Villena 61
Vimieiro 66
Vinſon 277
Virgil 82. 88. 86. 135. 141. 161. 162. 185. 245
Virués 269
Viſcher 5. 9. 33. 47. 50. 51. 53. 74. 89. 91. 105. 174. 199. 207. 236. 243. 254. 273. 275. 329. 348. 351. 359. 362. 366. 371
Vittoria Colonna 60
Vörösmarty 162. 317
Vogt Fr. 154. 304
Voigt E. 201
„ Ge. 258
Volkelt 55. 293. 312. 326. 336. 338. 344. 350. 359
Volnius 252
Volney 96
Voltaire 97. 141. 162. 281. 298. 301. 310

Vondel 302
Von-Wiſin 315
Voretzſch 200
Voß 303
Voß 49
Vyaſa 123

W.

Wace 147
Wackernagel W. 16. 28. 39. 50. 64. 89. 153. 154. 200. 253. 257
Wahrmund 44
Waitz-Gerland 11. 22. 33. 58. 74. 75. 96. 107. 208
Watelet 141
Wattenbach 140
Weber A. 219
Weil H. 230
Weinhold 64. 81. 253. 255. 277. 304
Weiſe 308
Weiße 309
Wendland 42. 252
Wereſtchagin 71
Wergeland 151
Werner 98. 114
„ Z. 312
Wernicke 226
Weſtphal 34. 35. 36. 37. 38. 39
Wieland 83. 198
Wilken 298
Willemer 63
Wilmanns 154
Windiſch 219. 222
Winkel, Jan te 302
Wölfflin E. 44
„ H. 265
Wohl 65
Wollner 131. 132. 155. 182. 189
Wycherley 297

X.

Xenophon 42. 212.

Y.

York 334

Z.

Zablocki 316
Zäunemannin 68
Zander 38
Zeuß 47
Ziegler 63
Zielinski 229
Zimmer 146. 182
Zinzendorf 68
Zola 204
Zophiel 65
Zorrilla, Rojas 268. 270
Zrinyi 161

Register II.

A.

Abassiden 50
Abendländisches Drama 252 f.
Accentuirende Metrik 36
Achill 128. 130. 132
Adam (Spiel) 277
Ägypter 10. 40. 43. 73. 82. 92. 106. 120. 173. 219
Äolismen 71
Äthelstan 147
Äthiopis 132
Afrikanisches Latein 43
Ajas (indisch) 125
Akriten 133
Akyn 167
Alekto 161. 185
Alexander 127. 138. 141. 145. 147. 168. 181. 270. 301. 308
Allegorie 98. 221. 249. 254. 258. 266. 278. 279. 285. 291. 299
Alliteration 40. 43
Altchaldäische Lyrik 38
Altertümliche Sprache 70 f.
Amantas 214
Amerikanische Epik 150
Aminta 265
Ammenlieder und Verwandtes 43. 57. 59
Amor 77
Amrita 179
Anakreontiker 109
Anakrusisch 38
Anapäst 35
Anaphora 194
Anthema 11
Antiker Einfluß 49. 77. 87. 137. 138. 141. 145. 148. 149. 150. 152. 161. 162. 168. 185 f. 252 f. 258 f. 261 f. 265. 276. 280 f. 290. 296. 297. 299. 301. 302. 303. 304. 306. 309. 315. 317. 367. 368; vgl. Seneca und Plautus
Antonomasie 72
Aoidos (Ode) 128. 167. 168
Aposiopese 72
Apostrophe 168
Arabisches 10. 11. 22. 38. 39. 40. 44. 59. 64. 71. 72. 75. 80. 86. 89. 96. 106. 107. 125. 126. 171. 201. 219. 370
Araukana 139
Arbeit 9. 11. 14. 58. 164. 170. 209 f.
Architektur 331
Arjuna 179
Armenisches Epos 170
Armida 186
Arminius 152
Arpad 162
Artus 147. 152
Arvalen 26
Asante 33
Aspramonte 136
Assonanz 40. 44. 46
Asura 179
Ate 194
Atellane 246
Attila 177
Aubri 182
Aussprechen der Empfindung 324 f.
Australier 16. 17. 71. 173. 208
Auto 266 f. 275
Awesta 36. 71. 124. 193
Azamenta 26

B.

Bäume blutend 185. 188
„ händeklatschend 98
„ händeringend 91
„ singend 142. 264
„ sprechend 181. 237
Ballade 205. 298
Bandura 155
Barde 145
Barocko 265
Basis 35
Basken 22. 276 f.
Batrachomyomachie 132. 202
Befreiung durch Poesie s. Poesie
Begabung der Völker 84
Beowulf 146
Bibel 76. 89. 92. 161. 252. 259. 261. 267 f. 276. 277 f. 286. 299. 301. 302. 305. 316. 354. 364; vgl. religiöse Dichtung
Bidasari 172
Bileam 180. 255
Blinde Sänger 168. 170
Blumenblatt 172
Blumenlieder 114. 117
Blutiger Thau 186
Blutschwitzen 86
Blutweinen 86. 127. 181
Bockschor 226 f.
Bogenschuß 165
Bogenspannung 125
Botokuden 13. 14. 25. 58
Botond 161. 162
Brut 147
Bürgerliches Drama 230. 297. 310. 311. 315
Büßergeschichten 180
Bulgarische Epik 168
Burambin 16
Bylinen 155
Byrthnoth 147
Byzantinisches Epos 138
Byzantinisch-palästinensische Dichtung 152

C.

Canterburygeschichten 148
capa y espada 266
carmen 26 f. 28
Carpio Bern. 138
Cédar 142
Celestina 287
Celten = Kelten
Chaldäer 120
chanson de geste 139
„ „ toile 11
Charakter-Lustspiel 360
„ -Tragödie 291
Chettle 289
Chinesische Poesie 11. 40. 58. 71. 73. 74. 81. 84. 85. 86. 115. 116. 121. 172
Chinesisches Drama 65. 214 f.
Chmelnicki 156
Chor 227. 229 f. 234 f. 287. 291. 308
Christentum 100. 109. 118. 136. 137. 140. 141. 147. 155. 159. 170. 175. 191. 196. 252. 267. 275. 301. 308
Cid 138. 270
Circe 185
clerquois 141
Clown 288
comedia de ruido 266
comédie larmoyante 284. 310
commedia dell' arte (a soggetto) 257
„ erudita 258
Conchobar 146
contaminatio 247. 291
Corrales 223
couvade 58
Crethi und Plethi 40
Crotta 145
Cuchulinn 144. 145

D.

Dagobert 139
Dahaka 198
Daidha 142
Daktylus 37 f. 48
Dalang 210

dans 13
danza general de la Muerte 139. 256
Dasius 252
David von Sassun 170
deus ex machina 238
Deutsches Drama 303 f.
„ Epos 151 f.
Devozione 258
Dialog und dialogische Form 96. 98. 206. 219. 220. 315. 329
Didaktische Poesie 98. 135 f. 139. 141. 148. 151. 162. 196. 200. 205. 369
dies irae 119
Dietrich von Bern 153. 177. 353
Digenis 133
Dima 221
Distichen afghanische 38
„ griechische 50. 104
„ japanische 121
Dithyrambus 105. 226. 228
Dochmius 49
Donna Diana 274
Dorothea-Komödie 299
Dorpia 244
Drache 146. 181. 182. 187. 276
Drama 206 f. abendländisches 252 f. Gesamtanschauung 318 f.
Dramatische Analogien 214. 222. 251. 300. 303. 316
Dramatische Auswahl 320
„ Elemente in der Epik 133. 220
„ Fruchtbarkeit 229. 272. 296
„ Handlung 321
„ Personen 323
„ Typik s. Typik
„ Zusammenarbeit s. Z.
Dramatisches Interesse 321 f.
Dramensamlung, englische 66
Drapur 150
Dreikönigsspiele 255 f.
Druiden 63
duchovnye stichi 155
Dueña 187
dumb show 286
Dunciad 149

E.

Edda 150
Einheit der Zeit 221 272
Einhorn 186
Elegie 26. 50. 104
Elegisch 97. 135
Elisches Tempellied 37
Elogia 27
Englische Komödianten 306
Englisches Drama 285 f.
„ Epos 146 f. 187 f.
Enjambement 39. 49
Enkomion 104
Entremeses 266
Entwicklungsgeschichte 6. 7. 313
Epheten 237
Epigramm 105
Epik 96. 99. 100. 102. 122 f.
„ mit dramatischer Darstellung 133
„ und Prosa 124. 126. 144
Epinikion 104
Epiphora 73. 168
Epische Analogien 125. 126. 127. 129. 131. 133. 138. 140. 146. 156. 158. 160. 163. 165. 169. 179. 180. 183. 184. 185
Epische Dramen 369
„ Einheit 123. 125. 126. 129 f. 153. 157. 174. 192
Epische Formeln 127. 134. 153. 165. 166. 167. 173. 188. 189. 190
Epische Widersprüche 127. 131. 132. 136. 140. 153. 154. 174. 175. 177
Epischer Stil im Slavischen 156. 157. 188. 189. 194
Episches Einzellied 124. 125. 128. 130. 131. 157. 162. 174. 175
Episches Versmaß 49. 50
Epochen der Epik 190 f.
„ des Dramas 366 f.
Epos, Gesamtanschauung vom 173 f.
Erasmus Montanus 300
Erinyen 237. 372
Er Manas 167
Esbattementen 302
Eselsfest 278

Estnisches Drama 219
„ Epos 162. 184
Ethisirung der Natur 92
Etruskisches Drama 252
Europäischer Vers 36
exodium 246. 247
Extemporiren s. Improvisation

F.

Fabel 200 f.
Falstaff 289
Farbensteigerung 80 f.
farsa 258
Fasnachtspiel 304 f.
favitores 250
fescennini versus 245. 247
Feuerländer 9. 13. 20
Finn 144
Finnisches Drama 219
„ Epos 157 f. 184. 193
Fischeridylle 265
Flos und Blancflos 147
Flügelpferd 5
Flüsse personifizirt 89. 265. 269. 276
Formelhafte Sprache 76. 87. 188. 190
Fradubio 188
Französischer Vers 38. 46. 140
Französisches Drama 277 f. 324
„ Epos 139. 176. 186
Frauen dichtend 56 f. 58. 218
„ epische 182. 184. 186. 188. 189
„ gelehrte 61
„ in der Lyrik 112
Frauenfrage im Drama 66
Frauenrollen 229. 230 f. 235. 238. 247
Freiheit 354. 371
Furcht und Mitleid 239. 337 f.

G.

Gabriel 140. 185. 224. 256
Galatea 205
Gathas 71
Gawein 148. 182
Gedächtnis, episches 124. 128. 166
Gedankenrytmus 88
Geister im Drama 291 f. 297. 307
Geistliche Dichtung s. religiöse D.
Genealogische Dichtung 132
Georg 187
Gerechtigkeit 345 f.
Germanischer Vers 37
Gesang mit Arbeit 9 f. 22. 24
„ und Sprache 12
Gesetze poetisch 27 f. 29
Gigantomachie 233
Gleichförmigkeit der Rede 35
Gleichnisse 157. 194
Gleobeam 147
Gleoman 147
Gloriana 187
Gnome 99
Götter im Epos 158
Götterfage 190. 193
Golden 83. 183
Gonzales 138
Gorgianischer Stil 42
Gracioso 270
Gral 152
Grendel 196
Griechische Komödie 240 f.
„ Lyrik 103 f. 110 f. 119
„ Tragödie 226 f.
Griechischer Vers 37
Griechisches Epos 127 f. 174. 193
Griseldis 279
Grotti 159
Gudrun 154. 176. 182

H.

Haarspaltung 184
Hanuman 125. 180
haravec 15
Harmonie (Musik) der Sphären 87
Haus der Fama 148
Havelok der Däne 147
Heidentum im Drama 252 f. 258. 298. 314
Helden und Götter 84. 183. 163. 165. 166. 176
Henriade 141. 150. 162
Heroen 175
Hexaëmeron 151

Hexameter 37. 38. 50. 135
Hexen 292 f.
Hiisi 158
Hilarotragödie 247
Himmelskampf 176
Hiob 206
Hirtendrama 264
Historisches Schauspiel 312. 314
histriones (istri) 246
hleotharsâzzo 253
Hochzeit 20
Holpop 211
Horn, König 147
Horribilicribrifax 307
Hottentotten 19. 58. 120 f.
Hrothgar 146
Hudibras 149
Humanismus 258. 280. 285. 304. 368
Hunnen 22
Hybris 230
Hymnus 104
Hyperbel 78 f. 126
Hypnotisiren 325

I.

Jaçna 36. 48
Jambus 26. 38. 227. 295
Janos 162
Japanisches 13. 26. 58. 71. 81. 82. 120. 121 f.
Javanisches Epos 172
Ideal 192. 197. 364
Idealisirung der Natur 87; vgl. Natur
Idealistisch 2. 6. 9. 374
Idee 7. 95. 204
Idylle 97. 152. 205
Igor 155. 156
jig 288
Ilja von Murom 156
Illusion unterbrochen 242. 250. 275. 276
Ilmarinen 158
Imakenjanatanz 19
Improvisation 9. 14. 15. 16. 17 f. 128. 129. 138. 166. 167. 210. 211. 223. 227. 240. 246. 257. 258
inauguratio 27
indigitamenta 27
Indisches 26. 58. 59. 89. 99. 107. 120. 121. 179 vgl. Rig-Veda
Indisches Drama 219 f.
„ Epos 123 f.
Indokelten 120. 219. 373
Indokeltischer Vers 36
Ines de Castro 270. 276
Interjektion 9. 11. 12. 16. 52. 105
Interludien 286. 287. 314
Ioloi der Fresser 167. 184
Jongleurs 138. 139
Jonici 38
Josephs blutiger Rock 166
Josua 140
Iran und Turan 126
Ironie 72
Isfendiar 181
Istar 171. 172
Italienische Geschichte 261
Italienisches Drama 257 f.
„ Epos 136
Judith 147. 219. 299. 305. 314
Julbock 298
Izdubar-Nimrod 170

K.

Kalewala 157 f.
Kalewipoeg 44. 86. 162 f.
Kalieki 155
Kalilah und Dimnah 201
Kallinus 195
Kalma 158
Karagez 222
Karakirgisen 166. 183
Karl der Große 136. 138. 140. 152. 180. 269
Karl X 150; XII 150
Katharsis 337
Kausalität im Drama 294. 322. 323. 365. 369. 372
Kavyopajivinas 125
Kawi 172
Keltische Epik 122. 144
Kenningar 72

Ketschel Pehlwan 222
Khorovod (Kolo) 20
Khosru 181
Kinder im griechischen Drama 231
Kirchenlied 92
Kirgisendramatik 219
Klageweiber 22. 59. 60
Kleinstes Kraftmaß 23 f.
Klim, Nikol. 151. 199
Klorinde 185
Kobys 165
Kobzars 155
Kohlhaas, M. 337
Kolomejka 20
Komik im Epos 140. 164
„ kirchlichen Drama 255. 279. 286
Komisch 243 vgl. lächerlich
Komödie 207 vgl. Lustspiel
Komos 240
Kompensation des Lebens durch Dichtung 198. 199. 348. 349. 354
Konsequenz der Charaktere 322. 328. 330
Kontrastwirkung 351. 352
Kopten 219
Korrespondenz der Zeilen 19
Kothurn 239
Kraniche, Stimmen der Wolken 120
Kreidekreis 216. 218
Krieg und Epos 190
Kriegsgesang 58
Kritik 56
Kuhreihen 11
Kullervo 159
Kunstepos 195 f.
Kunstpoesie 108
Kuru (Kaurawa) 123
Kuruc,en 161
Kuß 20
Kyrie eleison 16

L.

Lachen der Natur 88
Lächerlich 356
Land der Seligen 119
Lappisches Epos 160
Lateinische Kirchendichtung 44. 46
laudi spirituali 60. 258
Laulaja 160
Lautmalerei 42
Lautsteigerung 71
Lebenswasser 181
Lennok (Schiff) 163
Liebeslied 20. 108
Liebeswirkung 83
Lied ohne Worte 9. 33
Linus 128
Litotes 72
Liuthongpin 215. 218
Löwenherz Rich. 147
Loa 266
Lucifera 188
ludiones 247
ludi romani 248. 251
ludus 299. 304
„ prophetarum 255
Lustspiel 323. 355 f. 370; Ursprung 355. Wirkung 358 362. 363 f. Zweck 357
Lustspiel und Realismus 361
Lustspieldichter 368
Lyrik 30. 103 f. 195
Lyrisch 95
Lyrisch-episch 29. 122. 137. 139. 151. 155. 175

M.

Madrigal 109
Märchen 199
Märchendrama 263. 264. 275. 293. 301
Märchentechnik 180
Magnificence 187
Mahabharata 123 f. 176. 193
Mahmud 126
Maispiele 253
Makame 171
Malaien 172. 210
Malerei 204. 206. 332
Manas (Kirgise) 183
Manas Reich 158
Mandragola 262
Marienkult 112

Marienmirakel 256
Marko 86. 156. 168
Martyrium 117. 244. 278
Masken 208 f. 211. 214. 226. 239. 240. 245. 246. 258. 286
Maskendichtung 201. 261. 308
Maximu 134
Mazakener 28
Medh 146
Meke 13
Melos 104
Metapher 69. 70. 75
Metonymie 72. 194
Metrik 35
Mexikaner 71. 75. 88. 122
Michael 161. 185
Miçras 38
Mignon 290
Milieu 203. 314. 330
Mimesis 226
Mimischer Tanz 16. 31. 208 f. 226
Mimus 245. 247. 249
Minnedichtung 112
Mirakelspiel 258. 285
Mitleid 337 f. 341. 343. 345
Monolog 217. 220. 221. 329
Moralisirendes Drama 297. 299. 300. 302. 305. 342. 348. 370
Moralität 66. 258. 275. 278. 285. 316
Morgenröte 86
Moses 160
Motiviren, dramatisches 329
Muse 77. 173. 186
Musik 49. 331. 341
Musikkomödie 276
Musju Jourdan 225
Mysterien 220. 223. 226. 275. 277. 285. 299. 302. 314. 315. 316
Mysterienruf 42
Mystische Poesie 127. 222
Mythologie im Drama 230 f. 271. 288
„ „ Epos 123. 125. 126. 140. 145. 163. 167. 170. 173. 176. 177; vermischt mit Geschichte 193
Mythologie in poetischer Tradition 77. 87. 161. 188. 269
„ und Märchen 199

N.

Nachdichtung und Nachempfindung 92
Naiv und sentimental 97
Name und Sache 45
Narbe des Odysseus 131. 188
Narrenfest 278
Nataka 219
Natur, wirkliche und wahre 97
Natur, religiös gedacht 76. 92
Natureinfluß 16. 17. 19. 107
Natureingang 114 f.
Naturgeräusche 9. 11. 75
Natursteigerung 78. 87. 180. 182. 183. 184
Naturteilnahme 79. 88. 113 f.
Nenia 27
Neun 149. 183. 186. 294
Nibelungen 37. 153. 154. 174. 176. 182. 193. 207
Niederländisches Drama 302 f.
Nijaha 219
Nilhymne 120
Niobe 163 vgl. 181
Normannen 147

O.

Objektiv und subjektiv 96. 111. 118. 195. 196
Odysseus 188. 193
Ollanta 214
Ossa 194
Ossian- oder Finnsage 144
Osterspiel s. Weihnachtsspiel
Ottave Rime 50
Outlaws 161
Oxymoron 72

P.

Päan 128
pageant 286
Palliata 248. 249
Pandava 128

Panji 210
Pantheiſtiſcher Dichter 127
Pantomime 209. 213. 214. 247
Pantſchatantra 199
Parabaſe 242
Parabel 98
Parallelismus 35. 38. 217
Paramythie 98
Parodie 205 vgl. Satire. 245
Parömiakus 37 f. 49. 128
Paronomaſie 48
Parzival 182
Paſo 267. 268
Paſtor fido 265
Paulus (Vergerio) 258
Pentapodie 37
Pentheſilea 132
Peripetie 238
Perle (Gedicht) 148
Perſiſches Drama 222 f.
„ Epos 125 f. 193
Perſonifikation 90 f. 121. 141. 169. 188. 194. 221. 239. 266. 275. 276. 286. 291 293
Pevetz 168
Pfingſtdrama 253. 286
Phantaſie 3 f. 55. 69. 72. 85. 87. 94. 177. 190. 193. 197. 243. 275
Phantaſtik 137. 140. 141. 143. 146. 149. 156. 163. 165. 166. 169. 177 f. 215 f. 221. 225. 240. 242 f. 256. 268. 301. 312. 328. 373
Philoſophie 3. 5. 233. 262. 313
Phyſiologus 201
Piqui Chaqui 214
Piſiſtratus 226. 228
Plejaden 183
Plowman (Viſio) 148
Poeſie 3. 5. Antriebe 8 f. 12. Befreiung 22. 23. 51 f. 324. Definitionen 50 f. 94. 97. Einteilung 95 f.
Poetik 2. 5. 6
Poetiſche Gerechtigkeit 199. 345 f.
Polemiſche Lyrik 107
Politiſche Anſpielungen im Drama 230. 241. 245. 247. 248. 250. 259. 260. 261. 279. 282. 283. 288. 302
Polniſches Drama 315
„ Epos 157
Portugieſiſches Drama 275
„ Epos 137
praesul 26
praetextata 248
Prahanſa 221
Proſa 5. 22. 272. 300. 308 f.
„ im Drama 327
„ im Epos 124. 126. 144. 160
Proſarytmus 34
Pſalmen 120
Pucelle 97. 141

Q.

Quama 21
Quantitirende Metrik 36
Quirlung des Ozeans 179

R.

Raghuvanſa 125
Ramayana 125 f. 165. 176. 193
rappresentazione sacre 258
Ravana 125
Raymi 211
Reali di Francia 136
Realismus 69. 94. 97. 180. 192. 194. 203. 213. 220. 222. 241 f. 250. 257. 278. 293 f. 296. 300. 314. 327 f. in andern Künſten 331 f. 361. 365
Recht in poetiſcher Form 28
Redende Namen 305
Rederijker 302
Reformation 304 f. 368. 371
Refrain 74 f. 116. 121. 186
Reim 40 f. 47. 72. 161. 214
Reimpaare 50
Reiſch 181
Religiöſe Dichtung (vgl. Bibel) 98. 106. 117 f. 119. 139. 141. 148. 161. 198. 223 f. 230. 282. 303. 305 f.
Religion 2. 55. 94. 100
Reſignation 341. 344
Rezitativ 34

Rhodisches Schwalbenlied 88
Rhodopelieder 168
Rhythmus = Rytmus
Riesen 182 185
Rig-Veda 58. 79. 82. 83. 84. 92. 120. 124
rime 47
Rimur 150
Robin Hood 148. 286
Römisches Drama 245 f.
„ Epos 134 f.
Rolandslied 140. 147
Roman 64 f. in Versen 141. 162. 202
Romanischer Vers 46
Romantiker 94. 283. 312
Romantisch 55. 204. 301. 303
Romantisches Epos 50. 152. 185
Romanze 1 8. 205
Ronde 20
Roscius 250
Rule Britannia 149
Runo 158
Russisches Drama 314 f.
„ Epos 155 f.
Rustem 181
Ruzekhan 223
Rytmus 12 f. 23 f. 29. 31 f. 49 f. 213

S.

Sängerstand 101. 124. 127 f. 136. 138 139. 147. 148. 152. 153. 154. 155. 160. 161. 166. 167. 192
Sage und Sagenwanderung 102. 129. 130. 144. 153. 174. 192. 193
Sagcliet 151. 195
Sakuntala 221
Salii 26
Salomonisches Urteil 216
Samavakara 221
Samojedisches Märchen 73
Sampo 158 f.
Sanat 158
Satirisch 97
Satirisch-parodistische Dichtung 132. 133. 137. 141. 149. 151. 196. 299. 300. 301
satura 245 f. 249
Saturnalien 252
Saturnier 27. 37. 38
Satyrdrama 207. 226 f.
Satyroi s. Tityroi
scaena 251
scelid 144. 145
Schäfereien 65. 66. 273
Schafe weinen und sprechen 86
Schamanismus 158
Schauspiel 365. 366
Schauspieler 227. 250
Scheinkämpfe 14. 208 f. 212
Schicksalstragödie 235 f. 311 f.
Schiking 52
Schlaf, langer 183. 185
Schlangenfeld 184
Schlummerlied 119
Schnee 81, roter 120
Schönheit 53. 94
Schreibende und nichtschreibende Zeit 57. 108 f. 122. 124. 134. 161. 198
Schuld 236. 336. 343. 347. 348
Schuldrama 298. 299. 314. 315. 316
Schwäne (Lächeln der Wolken) 120
Schwerttanz 212. 253
Scop 147
Selbstbejahung 79. 88. 345
Selbstlob der Dichter 245
Selicke 320
Semitischer Vers 38
Semitisches Drama 219
„ Epos 170
Semjacher Gesang 191
Sentenzen 239. 327. 345
Serbische Epik 168 f.
Setanta 146
Siegfried 147
Silbenzählende Verse 36. 39. 121. 161
Silen 207. 226
Simson 170
Singen und Sagen 26. 30
Sintflut 170
Sisuua 107
Sita 125. 180
Sitten und Gebräuche 100

Sitzende Liedertänze 20. 31
Sizilische Komödie 245
Skalden 72. 150
Skandinavisch-dänisches Drama 298 f.
Skandinavische Epik 150
skaziteli 155
Skene (Szene) 289
Skolien 105
Skulptur 206. 332
Slavischer Vers 87
Sohrab 180. 181
Sokrates 238. 241. 244
Soldaten-Spottverse 27
Sommer und Winter 253. 302
Sonett 109
Sophistik 238
Sotternie 302
Spagna 136
Spanisches Drama 265 f. 267
„ Epos 138
Spelen van zinne 302
Spieltrieb 5. 51. 53. 94. 212. 373
Spondeus 34
Sprache 7. 8. 38. 51. 76. 99. 221. 239. 295 f. 314. 327 f. und Rasse 378
Sprichwort 42. 43
Spruchweisheit 95. 98. 99
Stariny 155
Stehende Attribute 189
„ Personen 245. 257. 263. 372
Steigerung 12. 15. 68 f. 78 f. 94. 108. 177. 197. 296. 329. 341. 351
Stern des Sanges 184
Steine fühlen 90 f. 237
stella 254
Sterne 113. 183. 184
Stolz 340
Streitgedichte 98. 253. 254
Südsibirier 10. 71. 81. 83. 86. 89. 116 f. 165 f. 189
Sufische Spekulation 127
Sulla 246
Superlative 79
Susanna 307
Suta 124
Symmetrie und Proportion 46
Sympathie 79. 340. 342. 343. 356
Synekdoche 72
Syrisches Kirchenlied 93
Szene s. Skene

T.

Tage personifizirt 91
Takt 9. 17. 20. 25. 35
Tanz 13 f. 21. 26 f. 32. 127. 155
„ Dramatischer 208 f. 219. 226. 298
Taosse 215
Tarawita 116
Targyn 166
Tataren 164 f. 182. 189
Tausend 82
téazié 223
Temacha (Teqlid) 223
Tetralogie 230. 232 f.
Theatralische Täuschung 243
Threnos 21
tibicen 250
Tiere gesteigert 86. 89. 165. 166. 169. 170. 178. 183. 184. 216. 269
„ nachgeahmt 208 f. 211. 16
Tiersage 61. 141. 152. 200 f.
Tierschrei 16
Tityroi (Satyroi) 226
Tobias 65. 66. 150. 268. 299. 305
Tod 91. 249. 256
togata fabula 248
tohu wabohu 40
Toldi 162
Topeng 210
Torribio Quadradillos 266
Totenklage 21 f. 27. 59. 102. 107. 108
Totentanz 256
Träume 140
tragédie bourgeoise 284
Tragisch 226 f. 336. 344. 345. 350 f. trag. Motive 334 f.
Tragischer und epischer Held 352. 353. 370
Tragödie (Trauerspiel) 207. 303. 304. 306. 330. 333 f. Definitionen 307. 308. 337. 369. Vergnügen an Trag. 336 f. Wirkung der Trag. 343. 344. 345. 347. 349. 363 f.

Tragödien römischer Laien 251
Transcendenz 2 f. 94. 142. 198. 324
Travestie 205. 246
Tretarbeit 11. 31. 35. 48
Trinklieder 105. 145
Triolett 122
tripudium 26
Tristan 147. 152
Trobairitz 61
Trochäus 35. 49. 227
Türkendrama 219
Tuoni 158
Typik, dramatische 220. 239. 245. 246. 249. 250. 257. 271 f. 276. 291. 300. 372; epische 188 f.
Typische Teile 71
Typischer Ausdruck 134. 188 f.

U.

Ukko 158
Una 188
Ungarisches Drama 316 f.
„ Epos 65. 160 f.
„ Kirchenlied 50
Unterwelt 158. 160. 163. 171. 179. 183. 185. 231
Unverstandenes gesungen 17. 71
Unverwundbarkeit 146. 183
Urvasi 221
Uta 13

V.

Varianten 103. 123. 131. 134. 140. 157. 194
Variation des Ausdrucks 72
Vergleichungen 157
Vergnügen an tragischen Gegenständen 336 f. 339. 340. 343 f. 347. 349
Versfuß 35
vielle 140
Vierzig 182. 183. 184
Visionäre Lyrik 118
Völuspa 62
Volksdichter, epischer 127. 157. 160. 163. 194
Volksdichtung 99 f. 168. 190 f.
Volkslied 114. 115
Vortrag, dramatischer 217
„ poetischer 29. 36. 102. 127. 132. 133. 140. 155. 164. 165. 166. 168. 200. 298
„ zweier Sänger 15. 160
Vyayoga 221

W.

Wäinämöinen 158 f.
Waffen belebt 89. 165. 184
Walachen 219
Walhöll 191
Wamba 268
Wayang 210
Weihnachtslieder 253
Weihnachts- und Osterspiel 254. 267. 277. 304
Weltverneinung 94. 243. 343 344
Werwolf 182
Westgothen 152
Widsith 147
Wiederholungen 9. 16. 17 f. 20. 72 f. 157, 165. 189
Wikingerzeit 145
Wila 169
Wille im Drama 321 ff. 371
Wolkenbote 125
Wortaccent 35 f.
Wortspiel 48
Wortzusammensetzung 244. 250
Wünschelrute 185
Wuk 169
Wukaschin 169
Wunder 140. 142. 143. 177 f. 186. 198. 236. 256. 371

Y.

Yatra 221
Yesdegerd 126
Yima 193
Ysengrimus 201

Z.

Zahlen formelhaft 81 f. 108. 117
Zahlensteigerung 81 f.

Zarêr 125
Zarzuela 266
Zauberbrunnen 182
Zauberdrama 216. 264. 268
Zauberformeln und Lieder 27. 28. 40. 43. 44. 45. 58. 62. 71. 106. 120. 158. 159. 184
Zauberring 182
Zauberwald 185. 188
Zeitgeschichte und Drama 230. 240. 248. 260. 270. 281. 283. 288. 289. 302. 305 f. 311
Zigareet 21
Zufall 216. 217. 249. 272. 298. 323. 359 f.
Zusammenarbeiten mehrerer Dichter 272
Zwölftafelgesetze 27.

Druck von A. Schulze, Berlin S., Brandenburgstr. 33.

This book should be returned to the Library on or before the last date stamped below.

A fine of five cents a day is incurred by retaining it beyond the specified time.

Please return promptly.

JUE JAN 14 1974

JUE SEP 28 1979

1981 BR. MALANA

JUN 29 1981

CoLibri
COVER SYSTEMS
Made in Italy

8 032919 990020

Lit 1498.98
Poetic
Widener Library
004175078
3 2044 079 640 900